

**MOVIMENTOS ESPACIAIS**  
ARTISTAS DA PERFORMANCE  
NA DÉCADA DE 1970

*Paula Nogueira Ramos*

São Paulo  
2023



**Universidade de São Paulo**  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Movimentos espaciais: artistas da performance na década de 1970  
Paula Nogueira Ramos

versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade  
de São Paulo para obtenção do título de Doutora  
em Ciências

Área de concentração:  
Projeto, Espaço e Cultura

Orientador:  
Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias

São Paulo, 2023

**MOVIMENTOS ESPACIAIS**  
ARTISTAS DA PERFORMANCE  
NA DÉCADA DE 1970

*Paula Nogueira Ramos*

São Paulo  
2023

*Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,  
por qualquer meio convencional ou eletrônico,  
para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.*

---

Catálogo na Publicação  
Serviço Técnico de Biblioteca  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

---

Ramos, Paula Nogueira  
Movimentos espaciais: artistas da performance na década de  
1970 / Paula Nogueira Ramos; orientador Agnaldo Aricê Caldas Farias  
- São Paulo, 2023.  
256 p.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto, Espaço  
e Cultura.

1. Espaço. 2. Artistas Mulheres. 3. Década de 1970. 4. Vídeo. 5.  
Performance. 6. Esferas Públicas e Privadas. I. Farias, Agnaldo Aricê  
Caldas, orient. II. Título.

---



**nome**

Paula Nogueira Ramos

**título**

Movimentos espaciais: artistas da performance na década de 1970

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo  
para obtenção do título de Doutora em Ciências

Aprovada em:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:



## AGRADECIMENTOS

Esse movimento foi acompanhado pela generosidade e pelos esforços compartilhados com muitas pessoas e instituições, sem os quais o desenvolvimento e a conclusão desta tese não teriam sido possíveis. Nessas linhas, expresso meus singelos agradecimentos:

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, pelo suporte financeiro concedido não só a mim, mas a todas as pesquisadoras que recebem bolsas de pós-graduação em âmbito nacional.

Ao professor Agnaldo Farias, meu orientador, pelo incentivo e pelas contribuições fundamentais para o andamento da tese. Ao professor Guilherme Wisnik e às professoras Marta Bogéa, Lucia Kock e Giselle Beiguelman, pelos primeiros retornos relacionados ao projeto e pelo modo vivaz de expor suas pesquisas em sala de aula.

Às professoras Raquel Garbelotti e Dora Longo Bahia, cujos olhares atentos e provocativos na banca de qualificação iluminaram os caminhos. Às professoras Ivone Margulies, Liliane Benetti, Raquel Garbelotti e ao professor Guilherme Wisnik, por aceitarem participar da banca de defesa.

Às funcionárias da Secretaria de Pós-graduação, das Bibliotecas da FAUUSP, Florestan Fernandes, Brasileira, ECA e MAC, e do Arquivo Histórico Wanda Svevo, pelo empenho em atender a todas as solicitações e demandas da pesquisa.

Às colegas do programa, disciplinas e grupo de estudos, Paula Monroy, Maria Cau Levy, Helena Cavalheiro e Ana Paula Pontes, pelas conversas encorajadoras nos momentos iniciais do percurso. À Cassia Hosni, pela vasta troca sobre a área de concentração de Projeto, Espaço e Cultura. Ao Luís Abbud, pelas partilhas acadêmicas que resultaram na publicação de um artigo escrito a quatro mãos.

Aos encontros fundamentais nos congressos da Socine e da Compós no Brasil, das Jornadas Internacionales Arte y Ciudad em Madri, e da Associação de Investigadores da Imagem e Movimento (AIM) em Évora. Em especial, aos professores Osmar Gonçalves e Antônio Fatorelli, coordenadores do ST Interseções Cinema e Arte e do GT Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem, pelas partilhas que levaram ao avanço do trabalho. Às professoras Andrea França e Consuelo Lins, pelos comentários receptivos no ST Outros Filmes. Aos companheiros de viagem a Portugal, Mariana Souto e João Victor Leal, pela leveza na troca sobre as nossas pesquisas.

À professora Valeria Camporesi, que, na conclusão de meu mestrado em Madri, me encorajou a dar continuidade ao percurso acadêmico. À Cris Cámara e à Lola Hinojosa, eternas chefas do Museo Reina Sofía, por me acolherem amorosamente no Servicio de Cine y Video e por me introduzirem ao universo do vídeo e da performance, que faz parte desta tese. Às amigadas que o Máster en Historia del Arte Contemporáneo me presenteou, Manuela Pedrón Nicolau e Jaime González Cela, pelo convite para conversar sobre minha pesquisa no ano passado em Madri. Ao Mario Leal Olloqui, pelo pouso e por ser referência nas longas horas de escrita.

Às companheiras da Biblioteca Florestan Fernandes, Janaína Nagata, Bruna Batalhão e Clara Bastos, que, na longa reta final, tornaram o processo menos solitário. Às pesquisadoras e aos pesquisadores, com quem pude compartilhar a vida acadêmica em diversas ocasiões nos últimos cinco anos, em especial Gabriel Tonelo, João Kosicki, Alexandre Nakahara, Sofia Vilasboas, Lúcia Monteiro, Tainah Negreiros, Liciane Mamede e Vitor Zan. Aos amigos e às amigas da educação e da Fundação Bienal, pela construção diária da aprendizagem.

Ao amigo e às amigas, cúmplices de todas as horas e conquistas, Yuji Kawasima, Regiane Ishii, Natalia Christofolletti Barrenha, Beatriz Sano e Isabel Ramos Monteiro, por serem fonte de inspiração e por terem generosamente aceitado ler e comentar os capítulos da tese, oferecendo apoio incondicional para que eu chegasse até o depósito. À Lívia Perez, pelo acolhimento e pela amizade constante. Às amigas que sempre estiveram presentes, Cris Lyra e Larissa Ballarotti, e às amigadas de Bruno Cucio, Chico Leibohlz, Eduardo Fukushima, Henrique Cartaxo, Júlia Rocha, Rafaela Minozzi, Carolina Minozzi, Lucas Pradino, Rodrigo Alvarado, Gustavo Lemos, Patrícia Vaz e Leo Freire, que fizeram parte desse percurso, tornando os encontros mais leves. Às crianças que surgiram durante essa temporada, Kenshin, Joana, Luna, Helenas e Teresa. À dona Guadalupe, que acompanha e torce à distância.

Ao amigo Fernando Gregório, cuja generosidade possibilitou minha breve estadia de pesquisa em Nova York, e por me apresentar um grupo especial com o qual pude vibrar minhas novas descobertas, Susana Amaral, Thaís Esmeraldo e, em especial, Jesse Cameron e Luis Marciliano, que também abriram gentilmente as portas de suas casas. Ao Bruno Pinheiro, à Aline Portugal e ao Pedro Sollero, pelo franco suporte em relação às minhas dúvidas no processo de viagem a Nova York. À Tie Jojima, pelas sugestões bibliográficas e pelos apontamentos precisos na revisão de e-mails e cartas em inglês. Ao Felipe Mello, pela tradução do plano de estudos para o exterior.

Às professoras Ivone Margulies, Irene Small e Tatiana Flores, por terem lido meu projeto e concedido cartas de aceite em suas universidades para que eu realizasse o doutorado sanduíche nos Estados Unidos, ainda que, ao fim, o intercâmbio não tenha se concretizado. À Margulies e à professora Laura Harris, pela enorme generosidade no compartilhamento de ideias sobre a pesquisa quando, ao pisar em Nova York, tudo ainda era um exercício de exploração. Ao professor André Lepecki, pela disponibilidade em sugerir encaminhamentos. Aos funcionários da New York Public Library e da Fales Library, por concederem acesso aos arquivos de Douglas Crimp e outros acervos que compõem a Downtown Collection.

À Victoria Vic, pela bela diagramação e assertividade em todos os quesitos. Ao Adriano Campos, pelos palpites visuais.

Às artistas Joan Jonas e Regina Vater que, mesmo à distância, têm movido todos os meus dias desde o começo dessa travessia.

À minha família, Glaucia, Miguel e Murilo, pela confiança, conforto, torcida e por continuamente me motivarem a perseverar.

Ao Edson, por nosso encontro, um dos estímulos que me levou a reescrever o projeto de ingresso no doutorado, por seu amor, pela revisão dedicada e por tecer comigo esta tese do início ao fim.

## RESUMO

O espaço nas artes visuais é compreendido em discussões contemporâneas a partir de perspectivas diversas, que podem abranger desde o estudo das propriedades formais e estéticas relativas ao posicionamento de uma obra numa fisicalidade até a produção de sentido decorrente da presença de espectadores no contexto expositivo. Por vezes, a percepção desse mesmo espaço está sujeita a marcadores sociais dos e das artistas ou mesmo à visibilidade de determinadas linguagens no campo artístico. Nesta tese, abordo o espaço relacionado ao ambiente de experimentação de jovens artistas mulheres na década de 1970, particularmente no que proporciona e estimula o início de suas trajetórias. Por meio de novos meios e linguagens do período, como o vídeo e a performance, as artistas ocupam espaços ainda em elaboração, inventando possibilidades de lidar com seus contextos políticos e sociais. Dedicarei especial atenção às obras de Joan Jonas e Regina Vater, uma estadunidense e outra brasileira, em cotejo com outros trabalhos visuais. Minha hipótese é a de que, à medida que as artistas transformam espaços cotidianos – ruas, praias, praças e suas próprias casas – em espaços de trabalho e produção de obras, desafiam a divisão moderna entre as esferas públicas e privadas, assim como as construções sociais de gênero.

## PALAVRAS-CHAVE

Espaço. Artistas mulheres. Década de 1970. Vídeo. Performance. Joan Jonas. Regina Vater. Esferas públicas e privadas.

## ABSTRACT

*The understanding of space in visual arts is approached from diverse perspectives in contemporary discussions, which can range from the study of the formal and aesthetic properties related to the positioning of a work within physicality to the production of meaning resulting from the presence of viewers in the exhibition context. In some cases, the perception of the space is subject to the social markers related to the artists, or even to the visibility of certain languages within the artistic field. In this dissertation, I address the space related to the experimental environment of young women artists in the 1970s, particularly in what it provides and stimulates the beginning of their artistic journeys. Through the use of new media and languages of the period, such as video and performance, these artists occupy spaces that are still under development, inventing possibilities for engaging with their political and social contexts. My focus will be particularly on the works of Joan Jonas and Regina Vater, one American and the other Brazilian, in comparison with other visual works. My hypothesis is that, as these artists transform everyday spaces – streets, beaches, squares, and their own homes – into spaces for work and artistic production, they challenge the modern division between the public and private spheres, as well as social constructions of gender.*

## KEYWORDS

*Space. Women artists. 1970s. Video. Performance. Joan Jonas. Regina Vater. Public and private spheres.*





APRESENTAÇÃO\_ *em torno do espaço* pág. 15

**MOVIMENTO DE SAÍDA\_** *ao ar livre*

- 1. **OCEANO ATLÂNTICO NORTE E SUL** pág. 31
- 2. **VAZIO URBANO X "VAZIO CULTURAL"** pág. 57
- 3. **CHÃO DE RUA** pág. 100

**MOVIMENTO DE CHEGADA\_** *dentro de casa*

- 4. **STAGE SETTING, AR(RANGE)MENTS** pág. 127
- 5. **ESPAÇO VIRTUAL** pág. 151
- 6. **DIMENSÃO RITUAL E COTIDIANA** pág. 187

RETORNO E CAMINHOS FUTUROS pág. 226

*referências bibliográficas* pág. 234

*obras citadas* pág. 250



APRESENTAÇÃO\_ *em torno do espaço*

Na década de 1970, jovens artistas mulheres participaram de movimentos inaugurados pelo surgimento de novos meios e processos artísticos. As linguagens da performance e do vídeo não tinham ainda espaços bem delineados, refletindo uma indefinição semelhante à que experienciavam em suas próprias carreiras. As artistas aproveitaram da melhor forma possível esses espaços ainda não totalmente ocupados, movediços, em construção, contornando as possíveis limitações derivadas de marcações sociais de gênero e sexualidade. Acredito que o fluxo à margem possibilitou a inserção de suas obras no circuito artístico. Esta tese se deslocará pelos passos dessas artistas, (re)imaginando seus percursos com o intuito de observar como habitam o mundo, como se movem, onde se situam, em quais brechas se infiltram atravessando barreiras impostas, especialmente a partir de modos pouco usuais de agenciar o espaço.

Tomarei como principais estudos de caso obras de Joan Jonas e Regina Vater, uma estadunidense e outra brasileira. Cada uma, a seu modo, desafiou a divisão entre as esferas públicas e privadas, assim como as construções sociais de gênero. Quando realizaram suas performances em espaços públicos, ocuparam lugares que não estavam disponíveis a priori ou que não eram plenamente acolhedores para seus eventos, tendo que negociar suas intervenções em espaços antagônicos, de conflito, para citar os termos de Rosalyn Deutsche (2018a). Já quando realizaram suas obras nos espaços domésticos, as artistas romperam o lugar de subordinação condicionado às mulheres e aos papéis estabelecidos socialmente pela noção de *domesticidade*, operada pelas tarefas reprodutivas, através de seus cotidianos de trabalho.

Devo alertar que a escolha por interpretar suas obras lado a lado, proporcionando que uma ilumine a outra e vice-versa, somente foi possível a partir de certa dose de especulação e fabulação. Percebendo as lacunas existentes entre as obras de Jonas e Vater, busquei preencher os vazios que acompanham suas narrativas críticas e os trabalhos acadêmicos já situados em uma historiografia da arte. Ao reconhecer a distância temporal dos acontecimentos em questão, aproximei-me de seus contextos por meio de relatos das próprias artistas, textos críticos, bibliografias situadas na década de 1970, assim como referências contemporâneas que contribuem para a construção teórica sobre o período em questão. Como parte essencial desse processo de investigação, busquei a comparação com outros trabalhos e artistas visuais, assim como estabeleci paralelos com uma literatura escrita por mulheres. Me parece relevante, à luz da perspectiva atual dos estudos feministas, analisar as transformações artísticas do passado, uma vez que os resultados dessas mudanças não seguiram sempre um caminho linear. Não tenho a intenção de explorar suas

trajetórias completas, mas sim a de recuperar obras seminais para a produção de espaços e examinar o princípio de suas carreiras. Isso se deve por considerar que a origem de suas inquietações é um ponto fundamental para uma das hipóteses desta pesquisa: a ideia de que seus trabalhos artísticos são frutos de experimentações vinculadas a seus espaços de criação, seja a rua ou a casa.

Há no mecanismo de comparação indicado um desejo de visualizar pontos de encontro, ressaltando paralelismos e diferenças constitutivos de obras produzidas naquele momento histórico. Acredito que esse caminho já está inicialmente delineado, seja pela troca entre os dois países a partir de seus movimentos artísticos, seja pelos deslocamentos apontados em certas pesquisas que me ajudaram a compreender as possibilidades de traçar a conexão entre Estados Unidos e Brasil. Refiro-me aos trânsitos que permearam o ir e vir dos *exílios artísticos* investigados pela pesquisadora Dária Jaremtchuk (2008, 2016); aos diálogos entre artistas do chamado *conceitualismo latino-americano* que viveram em Nova York, analisados nos escritos de Luis Camnitzer (2007, 2009); aos estudos de Irene Small (2016) sobre Hélio Oiticica, em que a autora identifica as modernidades artísticas como um conglomerado de constelações espalhadas geograficamente pelo mundo, uma rede que romperia a ideia de fluxo unilateral do centro para a periferia; ao modo de investigação inventiva e arriscada de Laura Harris (2018), em que a experiência vivida na cidade de Nova York em dois períodos distintos, por um escritor e um artista, C. L. R. James e Hélio Oiticica, é determinante para que afinidades sejam inauguradas entre ambos.

Interessa-me, assim, criar novas pontes ao modo desses e de outros autores e autoras, à medida que tento me aproximar dos espaços de atuação das artistas. Em segundo lugar, busco traçar uma breve distinção no pano de fundo que envolve as determinações espaciais dos dois contextos políticos e artísticos em questão. De um lado, o cenário eferescente da cidade de Nova York na década de 1970 domina culturalmente a nova face das artes visuais, embora sob as sombras decorrentes das crises pós-industriais. De outro lado, o contexto político da ditadura militar brasileira, próximo ao cenário de violência vivenciado pelos nossos vizinhos latino-americanos, revela um florescimento cultural e artístico no Rio de Janeiro que inclui, apesar de tudo, possibilidades de resistência e fuga influenciadas pelos movimentos estrangeiros, incluindo os estadunidenses.

Na primeira parte da tese, intitulada *Movimento de saída*, ao explorar as obras realizadas em espaços *ao ar livre*, como praias, ruas e praças nas duas grandes cidades, traço um percurso que inicia nos deslocamentos a partir dos lugares de origem das artistas: o que buscam ou o que encontram na esfera pública, de modo a fazer dela um espaço

de criação? No primeiro capítulo, introduzo brevemente questões teóricas fundamentais, baseando-me em duas autoras, Otilia Arantes (2014) e Rosalyn Deutsche (2018a), que são alicerces para a compreensão de que os espaços onde as artistas atuaram são permeados de camadas de disputa e negociação. A análise das obras de Joan Jonas e Regina Vater, realizadas, respectivamente, nas praias de Jones Beach (NY) e Joatinga (RJ) em 1970, revela a primeira ponte entre elas, destacando o cruzamento de seus olhares com outras culturas. As artistas encontraram novas perspectivas para ritualizar situações simbólicas, políticas e espirituais, afetadas pela proximidade com o teatro Nô, no primeiro caso, e com as rezas afro-brasileiras, no segundo. Dessa forma, confiei no paralelismo dos eventos como uma reverberação de movimentos apontados para o exterior, percebendo que seus gestos participam de um lampejo de abertura e expansão que só poderia acontecer próximo ao *oceano Atlântico norte e sul*. Desse modo, as artistas apresentam outras possibilidades de criar experiências em territórios sinuosos, por meio de ocupações efêmeras e silenciosas do espaço.

No segundo capítulo, esbocei um paralelo entre a situação política e sociocultural dos contextos em que as artistas estavam situadas, sobretudo a partir de textos de Douglas Crimp (2010) e Heloisa Buarque de Hollanda (2004). No âmbito de uma democracia liberal, como a dos Estados Unidos, os diversos usos da esfera pública foram amplamente questionados à medida que os processos de gentrificação levaram o espaço urbano a um estado de ruínas, apropriado lentamente pelas “mãos invisíveis” das grandes construtoras privadas. Isso não foi muito diferente no Brasil. Conforme observado em Otilia Arantes (2014), o corporativismo que acometeu o espaço público retirou das mãos do Estado suas responsabilidades, em concordância com as forças imperativas da ditadura militar. Rio de Janeiro também passava por reformas urbanas nesse mesmo período. Além disso, após o Ato Institucional número 5, instituído em 1968, certos autores consideram que o país experimentou um “vazio cultural”. A noção, polêmica, é outro tipo de evidência de um espaço simbólico de disputa, censurado e negociado através de contrapartidas ligadas a uma grande indústria que mediava as produções no campo artístico. As obras analisadas no segundo capítulo dialogam intrinsecamente com essas questões. Em *Delay Delay* (1972) e *Nós* (1973), Joan Jonas e Regina Vater ocuparam, respectivamente, quadras e ruas vazias do bairro de Tribeca, na cidade de Nova York, e a Praça Nossa Senhora da Paz, no Rio de Janeiro. Elas iluminaram problemáticas que envolvem as possíveis relações entre uma atmosfera artística e os espaços públicos da cidade, suas determinações políticas e a transitoriedade temporal. Embora as obras não tenham respondido diretamente ao que acontecia naquele momento, foram como sintomas

dos problemas vivenciados, sintetizando e revelando os tais *vazios urbanos e culturais* ao ocupá-los. Para isso, não desviaram dos meios mais oficiais, mas os defrontaram.

No terceiro capítulo, relato as experiências de um corpo fenomenal que se relaciona com uma nova cidade em sua situação de migrante. Nessa passagem da tese, apresento brevemente o conceito de performance com base nos livros de Diana Taylor (2013), Leda Maria Martins (2021) e Saidiya Hartman (2022). Outras escrituras, como os textos de Audre Lorde (1993; 2019) sobre as experiências de mulheres negras em Nova York, ajudaram a realizar uma aproximação mais subjetiva ou poética ao evocar o *chão de rua* como espaço de manifestação de memórias, desejos e medos. A partir disso, traço uma associação livre entre a performatividade de distintas mulheres em comportamentos que desobedecem a norma corrente e a narrativa de Regina Vater no momento de sua chegada em Nova York, especialmente por meio da análise das fotografias que compõem o audiovisual *Luxolixo* (1973-1974). Estabeleço um paralelo com a obra de Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-1975), acreditando que, a despeito de suas diferenças, Vater e Rosler posicionaram seus corpos em relação ao que era considerado mais marginal e obscuro, como as calçadas e os resquícios humanos, lixos e garrafas vazias, que compõem um centro urbano. Ao imaginá-las em movimento pela cidade, sou levada de volta à oralidade e às experiências que atravessam não apenas os arquivos, mas também os corpos.

A segunda parte da tese é intitulada *Movimento de chegada*, e engloba trabalhos realizados *dentro de casa*. Exponho outras formas de compreender a domesticidade vinculada a esse espaço, buscando sempre responder à questão: o que é necessário para que a casa deixe de estar vinculada às tarefas domésticas e reprodutivas a fim de se tornar o cenário ou locação de uma obra? No capítulo quatro, meu ponto de partida foi a constatação de que os lofts haviam se tornado, na década de 1970 em Nova York, um lugar de exposição, de eventos, de encontro. Comecei a notar a porosidade que atravessava o modo como Joan Jonas pensava os espaços a partir da ideia de teatralidade, pela recorrência de elementos presentes tanto em sua casa quanto em suas primeiras exposições. O loft se tornou um local onde a artista parecia testar as relações criadas em um espaço expositivo, assim como um lugar onde se construir cenas, *stage settings*. Ao mesmo tempo, chamou-me a atenção uma série fotográfica realizada por Regina Vater a partir de um estado de reclusão vivido nos meses que passou em Paris. Havia ali um contraste entre a rua (de sua obra anterior) e o quarto de hotel, e as saídas encontradas pela artista para comunicar seus processos artísticos, visto, por exemplo, nos postais que enviou ao Brasil.

Analiso a série *Camas ao redor do mundo* (1974-1976) e *X-range* (1976-2017), buscando compreender o modo como Vater insinua a presença dos rastros humanos na forma de ausências a partir dos *arranjos* dos objetos, notado especialmente ao fotografar casas-ateliês de artistas, lugar sugestivo de um poder iminente da criação.

No quinto capítulo, o contato com o livro de Ivone Margulies (2016) me levou a refletir sobre o espaço doméstico como lugar propício à criação artística. A casa, concebida como um espaço de trabalho, torna-se uma questão refletida em diversas produções daquele período. Pareceu-me crucial abordar discussões sobre o caráter político desse espaço, especialmente no que diz respeito às performatividades exploradas a partir de uma perspectiva social de gênero e sexualidade, temas sobre os quais os textos de Paul Preciado (2019) e Griselda Pollock (2019) incidem de maneira assertiva. A análise de obras de outras artistas brasileiras, como Letícia Parente e Sonia Andrade, mostrou-se frutífera para o debate. Em *In* (1975) e *Tarefa I* (1982) de Parente, assim como na série de videoperformances de Andrade, todas realizadas em casa, as artistas ora se encontravam diante de mecanismos de representatividade feminina dos quais queriam romper, ora lidavam com o confinamento e a dupla censura, política e moral. De todo modo, projetaram uma interferência e uma transgressão formal em relação a um dos meios de construção de uma certa normatividade de gênero daquele período, a televisão. Portanto, as casas tornam-se *espaços virtuais*, conectando realidades vividas no exterior com acontecimentos explorados no interior de suas paredes a partir dos vídeos, como visto também nas colagens de Martha Rosler, *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972), e em *Semiotics of the Kitchen* (1975). Através do ato performativo visto no espaço doméstico, as artistas expõem relações pouco exploradas pelo imaginário social feminino da época.

Por fim, no último capítulo, busco refletir mais detidamente sobre os elementos que colaboraram para a fissura total desse espaço privado. Compreender a *dimensão ritual e cotidiana* da casa é uma abertura que se revela pela proposta das artistas de se enxergar através do desconhecido, do incapturável, do fugidio, do roto. Nas obras de Joan Jonas, Iole de Freitas e Regina Vater, seus próprios corpos e rostos estão em desalinho com qualquer tipo de reflexividade evidente. Os reflexos insólitos manifestados pelos espelhos quebrados ocupam as fotoperformances e videoperformances. Já as máscaras funcionam como um anti-autorretrato que desemboca na desmitificação do cotidiano das artistas. Uma espécie de provocação é lançada por Jonas e Vater quando se posicionam, respectivamente, diante da câmera em *Good Night Good Morning* (1976) e *Conselhos*



*de uma lagarta* (1976), durante longos períodos em suas casas, ensaiando responder a uma das questões levantadas no início desta tese: de que modo os movimentos espaciais anunciam a maneira como são vistas no mundo?

## MULHERES E SUA SITUAÇÃO NAS ARTES

Em seu texto canônico de 1971, intitulado “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, Linda Nochlin (2016) coloca em pauta a fragilidade da enunciação de alguns debates no âmbito acadêmico – além de indagar sobre os efeitos da pergunta, que levaria a respostas equívocas se encarada de modo literal. A autora mostra que *questões*, como as raciais, sociais ou relativas ao gênero, são muitas vezes tratadas como temas generalizados a partir de políticas afirmativas. De maneira provocativa, Nochlin problematiza os modos deturpados com que frequentemente se traçam questões sob a forma de enunciados, redirecionando tal discussão da seguinte maneira:

Agora, a dita “questão da mulher”, como todas as questões humanas (e chamar tudo o que é humano de “questão” é uma ideia bem recente) não é passível de nenhuma “solução”, já que o que envolve as questões humanas é uma reinterpretação da *natureza da situação* ou uma *alteração radical da posição* ou programa por parte das próprias questões. Desta maneira, *mulheres e sua situação nas artes*, assim como em outras áreas empreendidas, não são uma questão a ser vista pelos olhos de uma elite dominante masculina. (NOCHLIN, 2016, p. 10, meu grifo).

Diante da argumentação feita pela autora, que lança luz sobre o peso social e econômico dos grandes artistas nesse e em outro de seus textos<sup>1</sup>, quero apenas evidenciar certas problemáticas que determinaram uma espécie de virada da situação das artistas mulheres nas artes, desde o impulso dos movimentos feministas que tiveram lugar nas décadas de 1960 e 1970, mas também em outros momentos. Se as construções e os papéis sociais de gênero foram pautados pelas relações de poder estabelecidas com as instituições, como pensar o encontro entre as esferas artísticas e o espaço de criação das mulheres? Com as devidas ressalvas próximo a palavra *situação*, referida por Nochlin, ao lugar [*situs* – *site*] do posicionamento das mulheres

---

1 Ver também NOCHLIN (1999; 2019; 2021).

nas artes, analisando de que maneira estiveram implicadas em seus contextos políticos, históricos e sociais.

Grosso modo, um dos principais eixos do que foi conhecido como “segunda onda do movimento feminista”<sup>2</sup> se deu a partir da reivindicação por equalização de direitos no campo do trabalho, pautado por um momento em que mulheres brancas requeriam autonomia financeira fora de casa, não mais assumindo o trabalho doméstico e não remunerado como sua única função social<sup>3</sup>. Não são novidades as circunstâncias em que as mulheres têm constantemente que conciliar, em duplas ou triplas jornadas, suas distintas demandas de trabalho, dentro e fora de casa. É notório também o fato de que as mulheres negras trabalhavam há muito tempo em posições de subalternidade, servindo os patrões e as patroas brancas. Mas pensando na parcela desse movimento feminista majoritariamente branco, suponho que o reconhecimento de que o trabalho doméstico feito pelas donas de casa, que, por não ser devidamente remunerado não conduziria à autonomia (assim como não concedeu liberdade às mulheres negras), fez com que alguns problemas já há muito tempo enraizados viessem à tona.

Anterior a esse momento, no ensaio de Virginia Woolf de 1929, *A room of one's own*, traduzido no Brasil como *Um quarto só seu* ou *Um teto todo seu* (2014), a autora tratou das condições materiais que atravessam o trabalho das escritoras inglesas até aquele período. Muito lido e criticado ainda hoje, por referir-se às necessidades exigidas pelo trabalho artístico e intelectual – um quarto só para si e uma quantia de dinheiro anual para que as mulheres não fossem interrompidas e pudessem escrever seus romances – o texto expressa noções sobre o espaço que seguem fomentando a rotina e o cotidiano dos processos artísticos exercidos por mulheres. Ao ser convocada para tratar sobre o tema *Mulheres e ficção*, em duas faculdades frequentadas apenas por mulheres na Universidade de Cambridge, Woolf inicia seu ensaio do ponto de vista espacial, invadindo e percorrendo os gramados, a biblioteca e a sala de jantar de uma faculdade exclusiva para os estudantes de sexo masculino. A autora faz uma longa diferenciação entre os espaços reservados aos homens e às mulheres, entre a qualidade e o poder aquisitivo que sustentava a ceia dos estudantes, em comparação à simplicidade e falta de elaboração da sopa servida no jantar da faculdade onde apenas as estudantes mulheres frequentavam.

---

2 Me parece importante ressaltar que esse termo já foi muito questionado pela categorização de um movimento que não se deu de forma unificada, mas, ao contrário, foi composto por muitas arestas, conflitos e divergências. Ver POLLOCK (2021).

3 Ver FEDERICI (2019).

Quando Woolf se refere a Jane Austin (autora do início do século XIX) em outro momento do ensaio, relata que as poucas mulheres que escreviam, o faziam frequentemente na sala de estar, com a presença dos demais moradores que habitavam o mesmo teto. Podemos pressupor que tal prática da escrita acabou por ser conduzida em comunidade, e não em solitude. As autoras cobriam seus escritos caso fossem interrompidas por visitantes que chegavam de fora da casa. Apesar das diferenças históricas e temporais, Woolf, assim como Nochlin, defronta as condições materiais que permeiam e promovem a ideia de genialidade, apenas reconhecida nos grandes escritores. Ironicamente, ambas dizem: são gênios devido às suas condições financeiras e às oportunidades que tiveram de serem grandes. *Um teto todo seu* pode ser visto como uma metáfora para um espaço de criação que alcança os devidos pressupostos materiais, assim como também clama para que a experiência das mulheres seja considerada tão significativa quanto a dos homens.

Não desejavam apenas um quarto para si. Ainda que a concessão de um lugar de reclusão pudesse soar extremamente importante, essa não é a única condição para que produzissem. Woolf, ao longo do seu ensaio, coloca a produção de poesia em um patamar ainda mais privilegiado que o do romance, como se a carência da escritura poética por parte das mulheres fosse resultado da falta de privacidade e concentração à qual eram submetidas. Audre Lorde (2019), poeta feminista, negra e lésbica, respondendo a Woolf indiretamente (a autora inglesa representa, de maneira geral, a classe social das mulheres brancas e privilegiadas), reivindica o lugar da poesia, assim como escreve em defesa do corpo de quem a produz, em uma de suas conferências, intitulada “Idade, raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença” (1980):

Recentemente, uma revista de um coletivo de mulheres tomou a decisão de publicar um número com apenas textos em prosa, alegando que a poesia era uma forma de arte menos “rigorosa” ou “séria”. Até mesmo a forma que a nossa criatividade assume é, frequentemente, uma questão de classe. De todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica. É a mais secreta, a que exige menos esforço físico, menos material, e a que pode ser feita nos intervalos entre turnos, na despensa do hospital, no metrô, em sobras de papel. (...) Ao reivindicar a nossa literatura, a poesia tem sido a principal voz dos pobres, da classe trabalhadora e das mulheres de cor. Ter um quarto todo seu pode ser uma necessidade para escrever prosa, mas também são as remas de papel, uma máquina de escrever e tempo de sobra. Os reais requisitos para se produzir artes visuais também ajudam a determinar,

entre as classes sociais, a quem pertence aquela arte. Nestes tempos de custos elevados do material, quem são nossas escultoras, nossas pintoras, nossas fotógrafas? Quando falamos de uma cultura de mulheres mais abrangente, precisamos estar cientes dos efeitos das diferenças econômicas e de classe nos recursos disponíveis para produzir arte. (LORDE, 2019, p. 144).

Lorde expõe frequentemente em seus ensaios os privilégios dos movimentos feministas que despontaram nos anos 1960 e que reiteradamente apagaram as reivindicações das mulheres negras, ignorando as diferenças econômicas, sociais, de raça e de classe que compõem a diversidade de mulheres que batalharam por lutas distintas no mesmo período. Sua escrita denuncia a falta de sensibilidade das feministas brancas sobre o quão central é a vulnerabilidade do corpo para as mulheres negras. O corpo, onde impera a marcação da raça, é o grande lugar de encontro e embate das distintas esferas da vida, lugar de privilégio para alguns e de sujeição e violência para outros. Portanto, a experiência artística não estaria dissociada do cotidiano e da sobrevivência, muitas vezes pautadas por condições precárias de trabalho.

No ano seguinte ao texto de Lorde, Gloria Anzaldúa (2019), intelectual que problematiza o espaço das artistas mestiças do sul dos Estados Unidos, escreve, em 1981, um texto para as mulheres de cor. Entre tantas reflexões, a autora se pergunta: “quem nos deu permissão para praticar o ato da escrita?” (ANZALDÚA, 2019, p. 86), a qual ela contesta, outra vez referindo-se ao emblemático ensaio da autora inglesa:

Esqueça o quarto só para si – escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for rica ou tiver um patrocinador – você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão ou amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (ANZALDÚA, 2019, pp. 90-91).

Podemos encontrar reverberações da linguagem das duas últimas autoras quando bell hooks (2019a) dedica sua atenção ao próprio processo artístico em texto escrito em 1995. Professora estadunidense e intelectual negra, hooks demonstra o conflito existente no espaço solitário e privilegiado em que se encontram as artistas mulheres,

trazendo questões subjetivas referentes às escolhas e aos consentimentos que fazem para alcançar algumas “horas sem perturbação”. Um trecho da leitura me leva a pensar em Jane Austen escondendo seus escritos embaixo dos panos na sala de estar: “muitas artistas mulheres deixam seus espaços de trabalho limpo ou não exibem seu trabalho, na tentativa de apagar todos os sinais de sua paixão por algo tão transcendental quanto a arte” (HOOKS, 2019a, p. 238). Quando se refere às mulheres dedicadas à escrita ou à arte, Anzaldúa se pergunta “por que pensam que somos monstros perigosos?” (ANZALDÚA, 2019, p. 87). hooks recorre a termos parecidos, evidenciando que são vistas como “suspeitas”: “como se o fato de escrever tanto significasse que sou um ser monstruoso que esconde alguma insatisfação terrível com a vida, com o contato humano” (HOOKS, 2019a, p. 239). Ambas expressam o desequilíbrio causado pela expectativa de que as mulheres assumam sempre as mesmas e “confortáveis imagens estereotipadas” (ANZALDÚA, 2019, p. 87).

Nenhuma das artistas brasileiras analisadas na tese se assume abertamente como feminista, ainda assim, pergunto-me de que modo podemos tensionar as questões que envolvem o contexto das mulheres nas artes, a partir do que Aracy Amaral (2013; 2006), historiadora e crítica de arte, formula nos textos “A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina?”, de 1977, e “A mulher nas artes”, de 1993. A autora considera não existir diferenças entre a arte feita por mulheres e homens, e como uma possível forma de distinção recorre à “sensibilidade feminina”, atrelando novamente a feminilidade ao campo da domesticidade. Amaral afirma que as mulheres no Brasil foram incentivadas a estudar pintura, desenho ou piano como complementação da educação ou como *hobby*, o que justificaria o motivo de suas presenças marcantes nas artes<sup>4</sup>. Também ressalta que as possibilidades de se dedicar ao ofício estavam ligadas aos privilégios e recursos de uma elite branca – o que me parece pertinente de ser destacado:

A presença, ainda hoje, de uma ou mais auxiliares na casa para os serviços domésticos para a classe remediada, média e média-alta, sempre propiciou à brasileira uma possibilidade de se dedicar às artes, condição que nunca as norte-americanas usufruíram na contemporaneidade. (AMARAL, 2006, p. 222).

---

4 Amaral se refere às grandes artistas da primeira metade do século 20, como Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Maria Martins (1894-1973), e às artistas contemporâneas, Lygia Clark (1920-1988), Mira Schendel (1919-1988), Lygia Pape (1927-2004), Regina Vater (1943), Carmela Gross (1946), Jac Leirner (1961), entre outras.

O fato de que houve reconhecimento da grandeza de nossas artistas significa que estejamos nos posicionando politicamente dentro de um debate de gênero mais amplo? Ana Paula C. Simioni (2022), em seu último livro, *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*, também recorre às colocações de, entre outros autores, Griselda Pollock (2019) e Linda Nochlin (2016) para analisar de perto a inscrição de algumas mulheres no modernismo brasileiro. Em seu estudo sobre as artistas consagradas nas primeiras décadas do século 20 – “Anita Malfatti, a *mártir*, Tarsila do Amaral, a *musa*, e Regina Gomide Graz, a *esposa*” (SIMIONI, 2022, p. 32) – a autora busca narrar a relevância de suas obras para o movimento modernista, fato que se tornou quase uma exceção dentro da historiografia da arte mundial, sem deixar de lado as negociações e os paradoxos que acompanharam esses casos de sucesso. Como exemplo, ressalta a visão europeia exótica sobre a arte primitiva durante a estadia de algumas dessas artistas em Paris, ou a pressuposição de que as “artistas fossem capazes de se afastar dos sentidos atrelados ao termo ‘arte feminina’, e, assim, ir ao encontro de estilos de vida e de práticas estéticas vistas como naturalmente masculinas” (Ibidem, p. 23). Simioni questiona se a presença dessas artistas na arte moderna brasileira contribuiu de fato para uma mudança dos papéis sociais e das relações de gênero na história do país, ou se acabaram por reforçar “certos estereótipos sobre a ‘condição feminina’” (Ibidem, p. 37).

Dito isso, parece-me pertinente pontuar a recorrente rejeição aos movimentos feministas pela esfera artística nacional durante os anos 1970, assunto já muito tratado em trabalhos acadêmicos, assim como em debates frutos de exposições e recortes curatoriais que se debruçam sobre esse tema<sup>5</sup>. Um dos motivos é frequentemente atribuído ao fato, já apontado por Amaral e Simioni, de que muitas mulheres no Brasil foram consagradas nas artes visuais, “a falácia de que as artistas sempre tiveram o mesmo espaço que os homens” (CALIRMAN, 2018), o que difere de movimentos canonizados por artistas homens, como o expressionismo abstrato nos Estados Unidos, por exemplo. Outro ponto levantado é de que algumas artistas vinculavam as ideias feministas às manifestações estrangeiras e recusá-las fazia parte da resposta crítica ao imperialismo norte-americano.

A crítica de arte e militante Glória Ferreira (2021), editora ao longo de anos da Revista *Arte & Ensaios*, descreve no texto “Feminismo: uma questão política?” (escrito com o pseudônimo de

---

5 Me refiro às teses de BARROS (2016), SNEED (2019), TRIZOLI (2018) e à fala de CALIRMAN (2018) no MASP Seminários: *Histórias das mulheres, histórias feministas*. Visto em: [https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr\\_Pcek](https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr_Pcek) [último acesso: 05 de julho de 2023].

Luiza Maranhão durante seu exílio em Paris em 1978) a história e o alcance da luta feminista, sobretudo diante de parâmetros marxistas, tanto mundialmente como no contexto brasileiro. Sua crítica está focalizada no controle político e econômico exercido sobre as mulheres. A opressão, a mão de obra feminina ligada às tarefas domésticas não remuneradas, e “a reprodução da força de trabalho no sistema capitalista se dão de forma privada” (FERREIRA, 2021, p. 43).<sup>6</sup> As mulheres foram requisitadas pela burguesia para fomentar as lutas em defesa do *slogan* “família, tradição e propriedade” – aderido em apoio ao golpe militar de 1964 ou em passeatas contra o divórcio em 1977 –, mas foram negativamente estereotipadas quando as reivindicações do movimento feminista estavam ligadas aos posicionamentos da esquerda (FERREIRA, 2021)<sup>7</sup>. De outro modo, Claudia Carlirman (2018) também diz algo similar em sua fala no seminário do MASP, *Histórias das mulheres, histórias feministas*, fazendo uma crítica mais direta às próprias manifestações da esquerda:

Segundo o crítico literário Roberto Schwarz, “apesar da ditadura da direita, havia uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país”. Então, não foi a visão conservadora da direita que via no feminismo um atentado aos valores da família que se impôs sobre essas artistas, já que a maioria delas pertencia à intelectualidade de esquerda. Muito mais influente foi a posição da esquerda ortodoxa, que condenava a emancipação sexual da mulher, o direito ao aborto e o direito ao divórcio de serem direitos individuais, sem nenhuma relevância social ou coletiva.<sup>8</sup>

Como dito, embora nenhuma das artistas analisadas na tese se considere feminista, as obras remontam a problematizações do espaço que são historicamente marcadas pela distinção de gênero. A pesquisadora argentina Andrea Giunta (2018) utiliza a

---

6 Ver também FEDERICI (2019).

7 Lélia Gonzalez (2020) e Beatriz Nascimento (2021), ambas militantes feministas negras e professoras, já estavam, durante as décadas de 1970 e 1980, reivindicando um feminismo afro-latino-americano, com especificidades distintas das demandas referentes ao feminismo branco. No texto “A mulher negra no mercado de trabalho”, por exemplo, Nascimento comenta os resquícios ideológicos coloniais que propiciaram a manutenção do trabalho doméstico e reprodutivo nas mãos das mulheres negras no Brasil. De maneira similar, Gonzalez pontua a cisão entre a escalada da participação da força de trabalho feminina no início da década de 1970, relacionada às mulheres brancas, em contraponto aos serviços manuais assumidos pelas mulheres negras no mercado.

8 CALIRMAN (2018) no MASP Seminários: *Histórias das mulheres, histórias feministas*. Visto em: [https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr\\_Pcek](https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr_Pcek) [último acesso: 05 de julho de 2023].

perspectiva do *feminismo artístico* para diferenciar artistas feministas do “posicionamento de historiadores que estudam a arte a partir de uma pauta feminista” (GIUNTA, 2018, p. 33), viés analítico também adotado nesta pesquisa. Na esteira de posicionamentos que buscaram desmantelar a naturalização de uma construção social que vincula a feminilidade à domesticidade, e a masculinidade ao campo do trabalho e ao espaço público, esta investigação busca sobrepor as duas esferas.





**MOVIMENTO DE SAÍDA\_** *ao ar livre*







## 1. OCEANO ATLÂNTICO NORTE E SUL

Antes de me debruçar propriamente nas primeiras obras de Joan Jonas e Regina Vater situadas *ao ar livre*, buscarei justapor traços de suas biografias capazes de expor as inquietações que moveram suas produções artísticas. Não pretendo com isso refletir a ideia de que existe um único modo de contar as histórias de suas vidas. Ao contrário, meu foco são as relações com o mundo e as influências externas ao campo das artes, de modo a mapear a perspectiva transversal de suas carreiras e a maneira como viam a recepção de suas obras – o que do meu ponto de vista são motores de suas relações com os espaços abertos. Em seguida, irei situar brevemente posicionamentos críticos de duas autoras do campo da estética e da arquitetura, Rosalyn Deutsche e Otilia Arantes, uma estadunidense e outra brasileira, que analisaram os conflitos vinculados à definição de uma abertura democrática do espaço público urbano e a crise do paradigma moderno com relação aos dois contextos em questão. Por fim, pretendo refletir de que maneira as performances realizadas, respectivamente, por Jonas e Vater no litoral da cidade de Nova York e do Rio de Janeiro em 1970, disputaram subjetivamente a esfera pública, especialmente de que modo convocaram a existência de outros imaginários por meio de atmosferas ritualísticas e poéticas.

Joan Jonas é uma mulher branca nascida na cidade de Nova York em 1936, onde vive e trabalha até hoje. Desde 1974, mora na companhia de seus cachorros em um loft bem iluminado localizado na Mercer Street no Soho em Manhattan, espaço que além de casa é também seu estúdio e já foi palco de filmes, vídeos e apresentações. A artista é residente de Nova York, mas tem uma segunda casa em Nova Scotia, Canadá, onde também realiza suas obras. A primeira vez que a vi ao vivo, em um teatro de Kassel na Documenta (13) em 2012, Jonas estava vestida toda de branco. Ela era como uma equilibrista, no sentido de que ao mesmo tempo criava sonoridades com instrumentos percussivos, manuseava objetos e máscaras, pintava, usava telas de projeção em circuito fechado e declamava textos acompanhada de um músico ao piano, Jason Moran. Logo descobri que a peça, *Reanimation* (2010-2012), estava baseada em uma novela intitulada *Under the Glacier* (1968), do escritor islandês Halldór Laxness, atualizada em um momento em que as geleiras estavam derretendo com o aquecimento global e as mudanças climáticas. A artista sempre esteve ligada à natureza de maneira ampla. Vidas animais e o subterrâneo dos oceanos são alguns dos temas de suas peças e instalações atuais. O que mais me intrigou em Jonas foi perceber sua habilidade em criar esferas

oníricas e ritualísticas, e a capacidade de transitar sem dificuldades e de maneira pouco linear por distintos espaços, tempos e narrativas.

Jonas estudou desenho, escultura e história da arte em sua formação<sup>1</sup>. Conhecida por ser uma pioneira na arte do vídeo e da performance, assim como por suas instalações – fato que não encerra os interesses e os múltiplos formatos vistos em suas obras –, Jonas afirma não ver diferença entre as linguagens. Suas preocupações extrapolam as questões formais em sua busca por uma linguagem própria. É uma artista multimídia e que define como raiz de seu trabalho as ideias de *transmissão* e *tradução* de um meio ao outro (JONAS, 2003, p. 116; 2007, p. 48). A mudança da escultura para a performance foi sua primeira forma de *tradução*. Segundo ela, “não foi um grande passo” (JONAS, 2007, p. 48)<sup>2</sup>, mas um modo de solucionar suas questões em torno do caráter estático da obra de arte e da iminência de seu movimento. A relação espacial, estrutural tanto na pintura, como na escultura, literatura e nas artes do tempo como o cinema e a música, é uma das bases de sua prática artística:

Enquanto eu desenvolvia uma peça, o importante era me sentar e olhar fixamente para o espaço como se eu estivesse olhando uma pintura. Ao estudar história da arte, eu descobri a história da pintura, por exemplo, em relação à representação do espaço, o que me fascinou. Quando comecei a criar as *Mirror Pieces*, eu pensava em entrar no espaço de uma pintura; as peças de espelho eram abstratas, no sentido de que rompiam o espaço da superfície e alteravam a percepção do observador. Isso é o que me interessava. (JONAS, 2007, p. 48).

Enquanto eu estudava história da arte eu olhava cuidadosamente para o espaço da pintura, dos filmes, e da escultura – como ilusões são criadas dentro do espaço de um quadro, e como lidam com a fisicalidade real do espaço com profundidade e distância. Quando eu migrei da escultura para a performance, eu simplesmente ia até um espaço e olhava para ele. Eu imaginava como o espaço se apresentaria para o espectador, o que eles estariam olhando, como perceberiam as ambiguidades e as ilusões do espaço.

---

1 A artista tem bacharelado em história da arte e escultura pela Mount Holyoke College, em Massachusetts (1954-1958), e estudou desenho na Escola do Museu de Belas-Artes em Boston (1958-1961). É mestre pela Columbia University em Nova York e, desde 1998, é também professora de artes visuais do Massachusetts Institute of Technology (MIT).

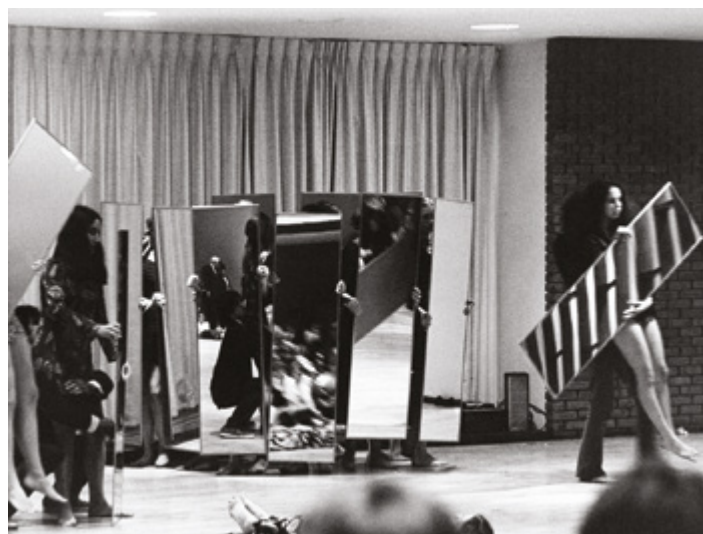
2 Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções do inglês e do espanhol foram feitas por mim.

**Figuras 1 e 2**

Joan Jonas, fotografia de *Mirror Piece I*, Bard College, Nova York; New York University, Nova York, 1969.

A ideia para uma peça surgia simplesmente de olhar até minha visão embaçar. Ou eu começava com uma *prop*<sup>3</sup>, como um espelho, um cone, uma televisão, uma história. (JONAS, 2017, p. 80).

Não à toa o espelho foi uma de suas primeiras *props*. Seu uso também está relacionado aos contos do escritor argentino Jorge Luis Borges que, segundo a artista, estavam recém-traduzidos nos Estados Unidos naquele momento. Ela recita algumas de suas linhas em suas primeiras peças ao vivo intituladas *Mirror Pieces* (1968 e 1969), apresentadas primeiramente *ao ar livre*. Capaz de gerar as transformações espaciais e temporais desejadas, os espelhos foram utilizados como plataforma de fragmentação do espaço e do público, mas também como suporte de investigação do próprio corpo. Em *Mirror Check* (1970), a artista faz uma performance nua em uma galeria de Nova York e com um espelho redondo examina partes de sua superfície corporal diante do público.



As escolhas que movem a artista, desde o final da década de 1960 até os dias atuais fazem parte de uma teia de relações. As memórias de viagens, as lembranças do padrasto mágico, sua relação com a natureza, as aproximações dos rituais indígenas, os contos de fadas, as influências do teatro Nô e a aquisição da câmera Portapack da Sony proporcionadas por sua visita ao Japão, são alguns dos materiais que fomentam seus processos artísticos. Do mesmo modo que a dança moderna, o pós-minimalismo, a performance de

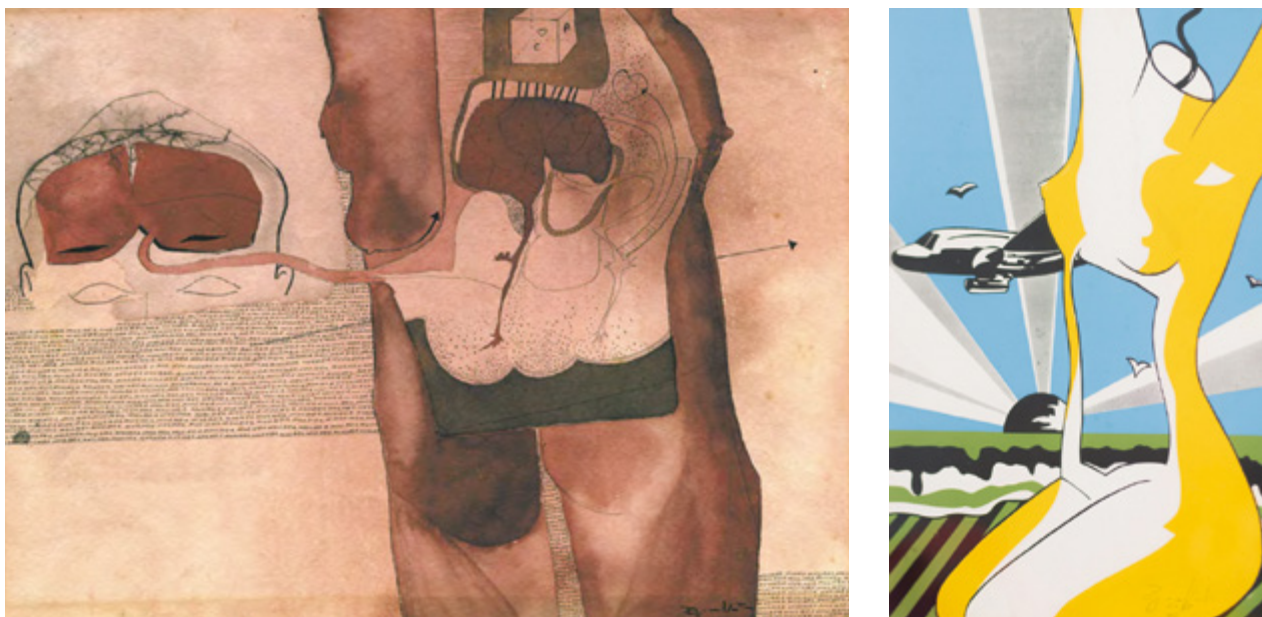
---

<sup>3</sup> Preferi manter a palavra em seu idioma original, pela sua especificidade contextual. Em português, poderia ser traduzida como objeto ou suporte.

John Cage e o território artístico da cidade de Nova York compõem seu repertório. Jonas diz algo importante sobre a resignificação do olhar e as influências do início de sua carreira: “Eu queria olhar para fontes de fora do mundo da arte. Eu queria algo que não fosse dança, escultura, nem teatro” (JONAS, 2003, p. 117).

Regina Vater é uma mulher de ascendência alemã, basca, portuguesa e judia que nasceu no Rio de Janeiro em 1943. Além dos laços europeus, considera-se parte de uma mistura bastante comum no Brasil com as raízes africanas e indígenas, tanto por seus traços fenotípicos, como pelo fato de que seus familiares viveram no nordeste do país nos estados de Sergipe e Ceará. Em algumas de suas entrevistas, narra histórias sobre seu desejo de ser artista. Em 2004, período em que vivia em Austin, teve uma longa conversa com Cary Corvoda, um documento importante que retrata uma parcela considerável de sua biografia. Vater afirma que desde criança gostava muito de desenhar. Percebendo isso, seu pai lhe deu tubos de tintas, mas esqueceu de dar os pincéis. Então, com nove anos, ela passou a noite toda pintando com os dedos. Vater não teve uma relação fácil com o pai, médico fisiologista, principalmente a partir do momento em que decide ser artista. A princípio ele lhe incentivou pagando aulas de desenho com um professor belga que era seu conhecido, Van Back, mas Vater o considerava muito acadêmico, e sentiu vontade de seguir por um caminho mais experimental. Passa a fazer aulas com Frank Schaeffer, e como o pai não a apoiou na mudança, começa a trabalhar para pagar seus estudos ajudando-o em sua clínica e dando aulas particulares de geometria. Ingressa na faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas no último ano decide deixar o curso para se concentrar no trabalho artístico.

Passa a frequentar o estúdio de Iberê Camargo, e mais do que aulas formais de desenho, os encontros abarcavam assuntos teóricos e discussões sobre arte – segundo a artista, um dos momentos mais frutíferos do começo de sua carreira, quando seu tino foi despertado para a linguagem artística e conceitual. Em 1964, faz sua primeira exposição e sua família não vai visitar. Apesar de todas essas tensões, Vater traça uma relação entre seus desenhos e pinturas à guache de meados da década de 1960 e certas imagens das entranhas do corpo humano vistas nas revistas, materiais ilustrativos e de laboratório que chegavam em sua casa por conta do trabalho de seu pai. Suas primeiras pinturas foram ligadas ao movimento chamado de *Nova Figuração* no Brasil, cujos retratos da interioridade dos corpos femininos se expandiram até se conectar com paisagens ligadas à natureza do Rio de Janeiro, sua fase *Tropicália*.



**Figuras 3 e 4**  
Regina Vater, da série *Nova Figuração*, ecoline e nanquim sobre papel, 1966; da série *Tropicália*, serigrafia sobre papel, 1968.

A biografia de Vater é marcada por idas e vindas entre distintas cidades e países, viagens que a fez perceber com mais profundidade sua raiz brasileira e latino-americana. Saiu cedo de casa para buscar trabalho como designer em São Paulo, indo morar com um namorado, o que acentuou o problema de gênero típico da sociedade brasileira, trazido à tona pelos insultos de seu pai. Ela afirma: “poucas mulheres faziam isso naquela época” (VATER, 2004)<sup>4</sup>. Assim como Jonas, Vater deixa claro que as viagens que realiza são fontes de aprendizado e inspiração para suas obras. A artista afirma ter se aproximado de questões de caráter filosófico e existencial, desde sua primeira experiência no exterior.

Se para a artista estadunidense sua visita ao Japão foi um marco importante para o que vem a fazer em seguida, principalmente pelo contato com o teatro Nô, para a brasileira a primeira viagem para os Estados Unidos, em 1973, irá mudar profundamente a chave de suas percepções artísticas. Após essa primeira estadia na cidade de Nova York ao longo de dois anos, visitou Paris e fez uma viagem por alguns países da América Latina nos últimos meses de sua bolsa. Conheceu e se apaixonou pelo artista Bill Lundberg, um dos motivos de sua volta para Nova York no fim da década de 1970, quando ganha a bolsa do Guggenheim. Em 1985, vão juntos para Austin,

---

<sup>4</sup> Declaração de Regina Vater em conversa com Cary Corvoda quando a artista vivia em Austin, Estados Unidos, como parte da série “Recuerdos Orales: Interview of the Latino Art Community in Texas”, programa do *Smithsonian Center for Latino Initiatives*, 2004. As citações dessa conversa, gravada e transcrita originalmente em inglês, foram traduzidas livremente por mim.

onde se casaram e moraram até 2013, quando retornam ao Brasil. Vater se considera uma pessoa mística: “não há nenhuma dúvida de que minhas obras falam sobre isso” (VATER, 2004). Relata sua ligação com a religião budista a partir de seu encontro com monges tibetanos em Austin, e também com a religião de matrizes africanas, demonstrando seu respeito pelos mestres da tradição iorubá que conheceu no Brasil.

A artista diz ser uma pessoa solitária, recolhida (apesar dos muitos amigos que fez na vida) e que transita nas margens do meio artístico, como se nunca tivesse adentrado e sido de fato incorporada ao circuito. Apesar dos prêmios, das exposições individuais e coletivas que participou, e das diversas mostras que organizou como curadora nos Estados Unidos, Vater relata a dificuldade que teve em se sustentar como artista. Vincula esse fato à multiplicidade de linguagens e formatos que experimentou em sua trajetória – pintura, vídeo, instalação, desenho, fotografia, performance –, o que, segundo ela, gerou uma espécie de incompreensão de suas obras, no limite pouco vendáveis. Como Jonas, Vater é uma artista multimídia que não se encontra em caixinhas catalogáveis.

Desde que eu era criança eu adorava desenhar. Eu adorava fazer coisas. Você sabe, eu gostava de inventar, mas “inventar” não nos termos científicos. Eu não era esse tipo de pessoa que descobre coisas. Eu não era mecânica – porque, na verdade, eu sou disléxica, mas eu sou realmente fascinada pelo mundo visual e pela beleza das coisas. E eu queria *traduzir* isso para alguma forma visual. (VATER, 2004).

Ao apontar sua ligação com a poesia, com a literatura e a filosofia, fato que relaciona com as influências do lado materno e de seu bisavô, poeta e tradutor, Vater coloca em palavras algo similar ao que foi dito por Jonas:

Sim, eu gosto de ler. Acho que a arte não vem da arte. Isso é o que está acontecendo nos dias de hoje. Todo mundo está copiando todo mundo desesperadamente. E a arte não vem da arte. Arte vem do conhecimento – vem de viver o mundo – conhecer o conhecimento. Não vem também da erudição, mas de um processo de conhecimento. (VATER, 2004).

O *processo de conhecimento* evocado por Vater como propulsor das artes é comparável às buscas de Jonas pelo que está *fora do mundo da arte* [*outside the art world*], movimentos que ressoam nas experimentações de ambas. Vater relata que era uma pessoa muito



tímida e quieta socialmente, mas que aprendeu a falar em público relembrando da época em que participou de várias reuniões em bares e cafés no Rio de Janeiro de meados dos anos 1960. A partir disso, penso que seja possível dizer que parte de seu aprendizado está vinculado às experiências vividas por ela na esfera pública. Nos diferentes cafés, chamados de Zeppelin, Jangadeiros e Antônio, Vater se sentou ao lado de uma amiga e o namorado da época em mesas com dez ou mais pessoas, entre artistas e intelectuais, onde se discutiam ideias sobre política, filosofia, poesia:

Foi a melhor sala de aula que eu poderia ter na minha vida. Eu estava o tempo todo impregnada por todas aquelas ideias, que não vinha apenas de ouvir uma só pessoa falando, era a discussão, era o jeito grego de aprender. Isso é o que aconteceu na Ágora na Grécia, você sabe. As pessoas iam às praças e discutiam ideias, e as ideias cresciam e a filosofia crescia. (VATER, 2004).

Por fim, posso encontrar ainda outro paralelo com relação ao campo expandido vinculado ao contexto de produção de suas obras. No caso de Jonas, retomo a situação propiciada por uma comunidade artística localizada em uma região específica da cidade. A artista afirma que os trabalhos feitos durante o fim da década de 1960 e ao longo dos anos 1970 – diferentemente do retorno ao engajamento individual visto nos anos 1980 – são marcados pela vibração da efervescência artística de Nova York no período (JONAS, 2007). Vater diz algo similar sobre a cena artística brasileira que, segundo ela, não esmoreceu o seu teor questionador diante da fase mais dura da ditadura no Brasil. Essa energia, produzida coletivamente através de uma força experimental pulsante, acarreta no apagamento entre as fronteiras das diferentes linguagens em emergência, e entre o meio artístico e social. São situações propulsoras de experimentações consideradas marginais ou *undergrounds* – como foram denominadas algumas manifestações desse período no Brasil e nos Estados Unidos.

## ○ “TRAÇO DESERTIFICANTE DA MODERNIZAÇÃO”

Otília Arantes (2014), em seu texto intitulado “Urbanismo em fim de linha”, de 1993, levanta algumas questões que compõem o fracasso de um suposto ideário moderno relacionado ao urbanismo e à organização das cidades. A começar pela ideia de “planejamento urbano”, uma das bases do movimento moderno da arquitetura, que foi pouco a pouco substituída pela proposta de “desenho urbano”:

Cabe perguntar se não está substituindo a ideologia do *plano* por uma outra, a ideologia da diversidade, das identidades locais, em que os conflitos são escamoteados por uma espécie de estetização do heterogêneo, recoberto pela transformação da superfície desencantada (na acepção que Max Weber dava a essa dimensão-chave do mundo moderno) das nossas cidades em cenários fascinantes de uma sociabilidade viva que há muito tempo deixou de existir, em virtude justamente desse traço *desertificante da modernização*. (ARANTES, 2014, pp. 121-122).

Diante do corporativismo presente no sistema capitalista que se instaura globalmente, que mantém e financia as novas construções urbanas, o Estado se retira da cena, deixando de ser o principal gestor da urbe. O espaço público se torna o *espaço de ninguém*, ampliando a falsa ideia liberal de que as coisas se organizam naturalmente e escondendo os agentes que verdadeiramente detêm o poder econômico e político. A partir da proposta de “recuperação” dos centros urbanos – base para as reformas de conservação e restauro –, o espaço público vira, em realidade, *um lugar para poucos*. Arantes desenvolve essa reflexão fazendo uma crítica ao que chamou de “cidade-mercadoria”, uma metrópole que exprime os padrões vistos em uma imagem publicitária, limpa e ordenada, em que a cultura teve um papel fundamental. De seu argumento, o que me interessa reter para as questões trazidas aqui diz respeito às marcas do *vazio* deixado pela modernização. Ela diz:

Em suma, nem cidade inteiramente planejada, nem espontânea. As interações sociais em que ainda apostava Jane Jacobs nos anos 50 são cada vez mais irrealis, o urbanismo anárquico de um Sennet também – ele parece esquecer que é justamente nessa cidade que se dá a morte do homem público por cujo renascimento aspira. A desordem saudável é também uma miragem estetizante. (ARANTES, 2014, p. 132).

Localizada na cidade de Nova York, Rosalyn Deutsche (2018a), autora de “Agorafobia”, texto escrito em 1996, convoca uma crítica muito similar à de Arantes, de que a organização e a produção espacial da vida social nas cidades passam longe de ser “orgânica, natural e uniformemente vantajosa”. Deutsche recorre ao teórico Claude Lefort para explicitar o que está em jogo por trás dos procedimentos chamados *democráticos* vistos na sociedade moderna:

O povo é fonte do poder, mas ele também é privado, nesse momento democrático, de sua identidade

substancial. Assim como o Estado, a ordem social não tem fundamento. A unidade da sociedade já não pode ser representada como uma totalidade orgânica, e sim como “puramente social” e, portanto, um mistério. Sem precedentes na democracia é o fato de que o local do qual o poder retira sua legitimidade é o que Lefort chama de “a imagem de um lugar vazio” (...) O poder emana do povo, mas não pertence a ninguém. A democracia abole a referência externa do poder e refere o poder à sociedade. (DEUTSCHE, 2018a, p. 120).<sup>5</sup>

Em meio às incertezas que ocupam esse *lugar vazio* da sociedade democrática, Deutsche convoca o conceito de *antagonismo* como uma “experiência limite do social”, para afirmar que o espaço público se torna um espaço de *institucionalização do conflito*, aberto à contestação, onde o exercício de poder é frequentemente questionado. Segundo Deutsche, são muitas as formas de apropriação<sup>6</sup> do espaço público, “uma estratégia mobilizada por um poder distintamente antidemocrático que se legitima dotando o espaço social de um significado ‘próprio’, portanto incontestável, que desse modo fecha o espaço público” (DEUTSCHE, 2018a, p. 122). Como uma maneira de reiterar a noção de que um gesto *não democrático* pode surgir das mãos da própria “sociedade”<sup>7</sup>, Deutsche cita um caso de uma pequena praça triangular no bairro de Greenwich Village em Nova York, conhecida por Jackson Park.

Na ocasião, os vizinhos que frequentam o local conseguem com o aval da prefeitura o direito de cercar o espaço, colocando um cadeado com a prerrogativa de prevenir a desordem, apoiados pela rede conservadora de intelectuais e jornalistas da cidade. Grosso modo, o que afirma Deutsche, não deixa de ser semelhante ao que Arantes também afirmava: no ato de expulsão dos transeuntes e das pessoas em situação de rua que a habitam, a definição estrutural do que é “comunidade” (ligado à noção de “comum”, raiz do que é “público”) torna-se arbitrária e fere o direito

---

5 Texto publicado originalmente em inglês em: DEUTSCHE, Rosalyn. “Agoraphobia” In: *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: The MIT Press, 1996, pp. 269-329. As citações feitas aqui são da tradução para o português de Thiago Ferreira para a revista *Arte & Ensaios* (2018).

6 Segundo DEUTSCHE (2018a, p. 122): “Quando os guardiões do espaço público remetem seu poder a uma fonte de unidade social, sua pretensão é ocupar – no sentido de preencher, tomar posse, tomar posse por ocupação – o lugar do poder que em uma sociedade democrática é um lugar vazio. Sejamos claros. Para Lefort, ‘apropriação’ não designa simplesmente o exercício de poder ou o ato de tomar decisões sobre o uso de um espaço. Lefort não nega a necessidade de poder ou de tomada de decisões políticas”.

7 Se pensarmos no Brasil, as estratégias de poder durante a ditadura militar são explícitas em sua forma de conter e cercar o espaço.

de todos à cidade, a partir do lema de “melhoria da qualidade de vida urbana”, que “incorpora uma profunda antipatia aos direitos e ao pluralismo” (DEUTSCHE, 2018a, p. 122).

Deutsche apresentará muitos motivos para que o espaço público contemporâneo não seja entendido apenas como uma falta do que esse lugar já ousou proporcionar, apresentando as controvérsias que envolvem seu tom democrático. Refiro-me à crítica que faz sobre a recuperação de uma suposta tradição perdida, que implica em tentar reformar as praças, restaurar a cidade a partir do ideal de um espaço público harmônico, outro ponto em que se pode traçar um paralelo com o texto de Arantes. A partir disso, Deutsche elabora as seguintes indagações:

Que grupos sociais foram realmente incluídos e quais foram excluídos dos espaços públicos urbanos do passado próximo ou distante que são pretensamente inclusivos de todos ou, pelo menos, mais inclusivos? (...) Era uma cidade aberta ao escrutínio e à participação, sem falar do controle, da maioria? (...) Se foi assim, onde estavam os trabalhadores, as mulheres, as lésbicas, os *gays*, os afro-americanos? (DEUTSCHE, 2018a, p. 130).

Em um segundo momento do texto, Deutsche convoca o tema central de sua análise, a relação entre arte e espaço público que, segundo a própria autora, foi intensamente debatida por críticos, arquitetos e teóricos ao longo das últimas décadas do século 20. Um apontamento importante de ser sublinhado é a oposição entre as esferas política e privada, que surge com a sociedade burguesa fazendo com que a esfera pública se torne necessariamente uma arena para a discussão de assuntos políticos. Nesse sentido, as definições de arte pública estariam ligadas a uma “arte que participa ou cria um espaço para a política” (DEUTSCHE, 2018a, p. 133), ainda que isso não necessariamente evite uma série de exclusões capaz de diferenciar os participantes e os não-participantes dessa esfera.

Os objetos que Deutsche analisa para mobilizar criticamente o entendimento de arte pública me parecem importantes de serem destacados, na medida em que ampliam o diálogo entre as esferas ao apresentar obras que não foram necessariamente realizadas em espaço público. Deutsche retoma a exposição intitulada *Public Vision*, que aconteceu em um espaço alternativo do Soho em Manhattan chamado *White Columns* em 1982. Na pequena exposição, organizada por Cindy Sherman, Gretchen Benden e Nancy Dwyer, foram apresentadas apenas trabalhos de artistas mulheres, um marco para o que seria conhecido como a crítica feminista da representação visual. Diante das questões colocadas,

o principal movimento de ruptura com o que era até então propagado pelo ideal modernista, como a autonomia da obra de arte e a “visão desinteressada” de sua recepção, deu-se através do entendimento de que o olhar do espectador também podia ser considerado público. Dessa forma, o significado da obra passaria a ser produzido pela experiência conjunta entre sua apresentação e existência no mundo e o contato com o outro. Nas palavras de Deutsche: “um espaço de interação entre o sujeito que olha e a imagem – e não entre sujeitos e imagens preexistentes” (DEUTSCHE, 2018a, p. 137). Ao comentar alguns trabalhos, a autora aponta:

Não confinavam suas análises das políticas da imagem ao que acontece nos limites de uma fotografia, dentro do campo da visão. Em vez disso, dirigiam sua atenção ao que era ali invisível – as operações que geram os espaços aparentemente naturais da imagem e do espectador. Com isso, essas artistas tratavam a própria imagem como uma relação social e o espectador como um tema construído pelo mesmo objeto do qual anteriormente afirmava distância. (DEUTSCHE, 2018a, p. 137).

De fato, os principais objetos da exposição foram fotografias, entre elas foto-performances como as de Cindy Sherman e foto-colagens de Barbara Kruger. As questões suscitadas são relativas ao modo de interpretação das obras no momento de sua recepção<sup>8</sup>. A fotografia é um dos meios que utilizo para a análise das performances realizadas por Jonas e Vater, mas, no bojo da discussão levantada por Deutsche, ela não deve ser entendida aqui apenas como um modo de registro desses eventos. Embora não lidem diretamente com a crítica feminista daquele período, como destacado em *Public Vision* por Deutsche, é possível dizer que suas peças discutem o estatuto da imagem, estando inseridas no debate sobre representação visual e sobre as conjunturas de recepção no plano artístico e social. Ademais, são tensionadas pela produção de significados pelo espectador que as observa ou que delas participa. Como um evento aberto, a presença do público é parte essencial das ações de Jonas e Vater. Refiro-me às artistas, portanto, como criadoras de imagens, provocadoras de imaginações,

---

<sup>8</sup> Para a crítica feminista, que inclui autoras como bell hooks e Laura Mulvey, os trabalhos visuais são compostos por significados transitórios e variáveis, e se modificam dependendo de quem os recebe no plano social. O crítico Douglas Crimp também destacou a capacidade de produção de sentidos da imagem fotográfica no texto escrito para a exposição *Pictures*, de 1977, em que ele diz: “também era importante para os meus propósitos o fato de que *picture*, em sua forma verbal, faça referência tanto a um processo mental como a produção de um objeto estético.” (CRIMP, 2005, p. 23).

na medida em que estendem a ordem simbólica de dispositivos como a performance, a fotografia ou o vídeo, compreendidos como meios complexos, levando também em consideração os distintos significados de arte pública proposto por Deutsche e o olhar analítico sobre contextos específicos. Além disso, convocando ainda os termos da autora, suas obras irão promover, cada uma a seu modo, uma *disputa* simbólica pelo espaço público, indefinido e vazio, e um deslocamento do olhar para outros territórios.

## ATLÂNTICO NORTE E SUL: DEMARCANDO DISTÂNCIAS, INCITANDO ECOS

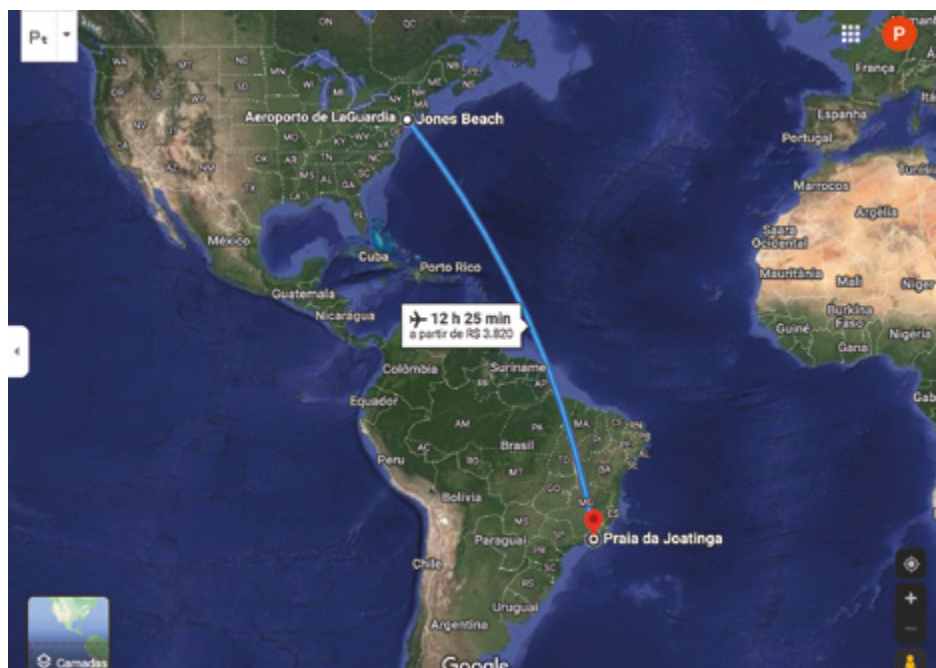
Percorrerei agora um terreno amplo, cuja trilha exige um conjunto de desvios. Além disso, será necessário forjar pontes entre dois territórios distantes geograficamente, mas que, aos meus olhos, aproximam-se pelo modo como Jonas e Vater os ocupam simbolicamente, promovendo ressonâncias, nem sempre semelhanças, às vezes dissidências. Não pude evitar analisá-las conjuntamente diante da coincidência de terem, no mesmo ano, através da performance, iniciado manobras que as colocassem em confronto com a *mundanidade* de um lugar de maneira tão espirituosa. Em 1970, Jonas e Vater realizaram, respectivamente, ações coletivas intituladas *Jones Beach Piece* e *Magi(o)cean*, registradas em fotografias em preto e branco por Richard Landry e Sidnei Weismann. A primeira, na praia de Jones Beach na cidade de Nova York, e a segunda, na praia de Joatinga ao sul da cidade do Rio de Janeiro. A ponte construída está desenhada na imagem abaixo. Mais do que mostrar a distância entre as praias, pensarei nesses espaços como aberturas para o Atlântico norte e sul, portanto, pontos conectados por esse imenso oceano<sup>9</sup>.

---

9 Em *O Atlântico Negro*, Paul Gilroy (2012, p. 57) afirma: “Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural”.

**Figura 5**

Mapa que mostra a localização das Praias da Joatinga (RJ) e Jones Beach (NY), ligadas pelo oceano Atlântico, 2023.



Ao pesquisar sobre Jones Beach, me deparo com a história de Rosebud Yellow Robe, uma nativa americana e educadora de Dakota do Sul que, ao longo das décadas de 1930 e 1950 atuou na *Indian Village* de Jones Beach. A vila, que mimetizava uma aldeia indígena, era composta de tendas e artefatos emprestados do Museu Natural de História Americana. Ali, Rosebud recebia crianças de escolas públicas da cidade de Nova York com o objetivo de narrar as histórias dos indígenas de Lakota e de Eastern Woodlands, e o fazia toda caracterizada. Em um desses eventos, no verão de 1932, Rosebud realizou uma cerimônia chamada de “Conselho de paz pelo fogo”. Não é possível saber se Jonas conhecia essa história, embora me pareça grande coincidência que tenha escolhido esse local para realizar *Jones Beach Piece*<sup>10</sup>, sua segunda peça ao ar livre.

Em 1970, a artista convidou performers e amigos para ir até Jones Beach, ilha localizada no sudeste da cidade de Nova York, em um percurso que leva mais ou menos duas horas de Manhattan e que atravessa toda a região do Brooklyn. Seu intuito era “experimentar em um espaço aberto, sem fronteiras, com materiais e movimento” (JONAS, 2007, p. 50). Distantes do centro urbano, o grupo ocupava a paisagem natural, praieira, vazia, em dia de sol e frio, contornada por dunas baixas compostas de areia, mato e

10 Performers participantes: Barbara Dilly, Caroline Gooden, George Trakas, Joan Jonas, Susan Rothenberg, entre outros. As fotografias referentes a esta peça foram feitas pelo artista Richard Landry, que realizou diversos registros de artistas e de performances ocorridas em Nova York nos anos 1970 como, por exemplo, de Keith Sonnier, Philip Glass, Richard Serra, Joan Jonas, entre outros.

pequenos arbustos. Levando em conta a amplitude do local, Jonas comenta sobre o disparador para a peça: “uma das primeiras coisas que notei era que o som se atrasa na distância (...) A ideia básica dessas peças ao ar livre era como a distância altera a imagem, o som e o senso de temporalidade de cada um” (JONAS, 2007, p. 50).

As fotos e os relatos feitos por artistas e pelo próprio fotógrafo me ajudam a mapear o evento, mas sei que muito ainda me escapa. Em uma única página encontrada em livro que versa sobre a trajetória de Jonas, compreendo mais precisamente o que aconteceu naquele dia. Em 1983, a propósito de uma exposição em Berkeley, Jonas fez uma lista dos acontecimentos da peça sob o intertítulo “imagens/atividades”. Ela inicia o roteiro dessa forma: “Um único performer caminha até o meio da planície e chama em quatro direções diferentes: norte, sul, leste, oeste. Escondidos, os outros performers respondem estabelecendo pontos cardeais com suas vozes” (JONAS, 2015, p. 66). Foi uma surpresa me deparar finalmente com a descrição do que possivelmente aconteceu ali. Ainda que o espaço amplo da praia estivesse longe de ser visto como palco, Jonas propôs acontecimentos que tinham um propósito teatral, que seguiam uma dramaturgia e que lidavam principalmente com a ideia de construir um desenho no espaço. O ir e vir dos performers que saíam por trás das dunas se assemelha às entradas e saídas pelas coxias que contornam as laterais de um palco.

#### Figuras 6 e 7

Joan Jonas, fotografias de Richard Landry da performance *Jones Beach Piece*, Jones Beach, Nova York, 1970.



As linhas e diagonais formadas pelos performers foram pensadas junto com as propostas de movimento e com o objetivo de criar imagens no espaço. Alguns materiais foram utilizados como *props* para compor as cenas: o saco vermelho com conchas, a pá, o tecido de tampar os olhos, a corda, a escada e o aro de metal. A



vegetação que circundava a praia ajudou a definir onde o público deveria se posicionar para assistir à performance, também semelhante ao lugar previsto para os que assistem a uma peça de teatro. A distância promovida era parte dos jogos de percepção que atraem a artista: “a relação com o espectador é teatral”, assim como “o gosto [de Jonas] pelo artifício – encenado e revelado ao mesmo tempo” (NATALICCHIO, 2007, p. 75):

Jonas é capaz de objetificar a distância que separa o espectador de uma realidade que é fragmentada, multiplicada, e fora de sincronia [...] desvelando a borda que existe entre a realidade das coisas (ações, objetos, corpos, vozes) e sua representação (o modo como o público a percebe). (NATALICCHIO, 2007, p. 75).

Jonas havia, no mesmo ano, viajado ao Japão e assistido a apresentações do teatro Nô. As descrições que faz para *Jones Beach Piece* são semelhantes às anotações realizadas após ter visto uma das peças. Com a impossibilidade de compreender a língua japonesa, o que é capturado por Jonas, e pelos que eventualmente assistem ao Nô em condições similares, são, sobretudo, os movimentos dos atores no palco, os objetos que usam, os sons que emitem cantando, falando ou percutindo na madeira, como dançam desenhando e recortando o palco, ou mesmo o encadeamento das cenas no tempo, as luzes, as cortinas, as máscaras. Jonas, inspirada nas anotações e diagramas encontrados em livros Japoneses, desenha sua própria linha dramática e de movimentos no espaço, como uma possível projeção de como performers deveriam se mover na praia.

Entre o papel e a performance, Jonas expressa e traduz pensamentos e movimentos nas dimensões bidimensional e tridimensional, sem que necessariamente uma se sobressaia à outra. Ela não cria uma hierarquia entre desenho e movimento e, tampouco, entre imagens e sons – tudo passa a ser compreendido como o que denomina de *sinais*<sup>11</sup>. Em uma das linhas da anotação, Jonas descreve uma imagem que talvez tenha sido o mote de *Jones Beach Piece* e de peças seguintes: “som do choque de madeira contra madeira” (JONAS, 2015, p. 64). Ao que acrescenta: “Nô e kabuki usam o som de madeira batendo em madeira. Os sons são muito claros, alguns palcos são projetados com grandes jarros de cerâmica embaixo, o que faz com o que som ressoe, tornando-se superfícies percussivas” (JONAS, 2007, p. 51).

---

<sup>11</sup> Imagens materiais ou imateriais transmitidas e direcionadas para a percepção do público que assiste à peça.



Joan Jonas

## 1970, notes taken at Noh performance

sticks held together by sticks  
sit on light  
curtain pulled down by actor  
masked figure clothed massively and stiffly—one foot turns  
first  
sound while other talking  
stage rotates one figure goes into distance then panels slide  
in and out as figures appear  
hooded figure with white face looking down  
paint your tongue red

figure in white on white sits on shanks with hands on  
thighs—all same form with head at top talking  
continuously  
large space with figures contained in box—small section as  
house  
dog strokes the arm  
objects concerning action dropped by prop man  
sound of wood on wood clapping  
sticks in costumes extending and touching  
figures glide across holding objects

The Japanese performance guide  
(above) that Jonas found in Japan in  
1970 and the diagrammatic drawings  
(opposite) it inspired. Photo: © Hans  
Cogne 2015 (above).

064

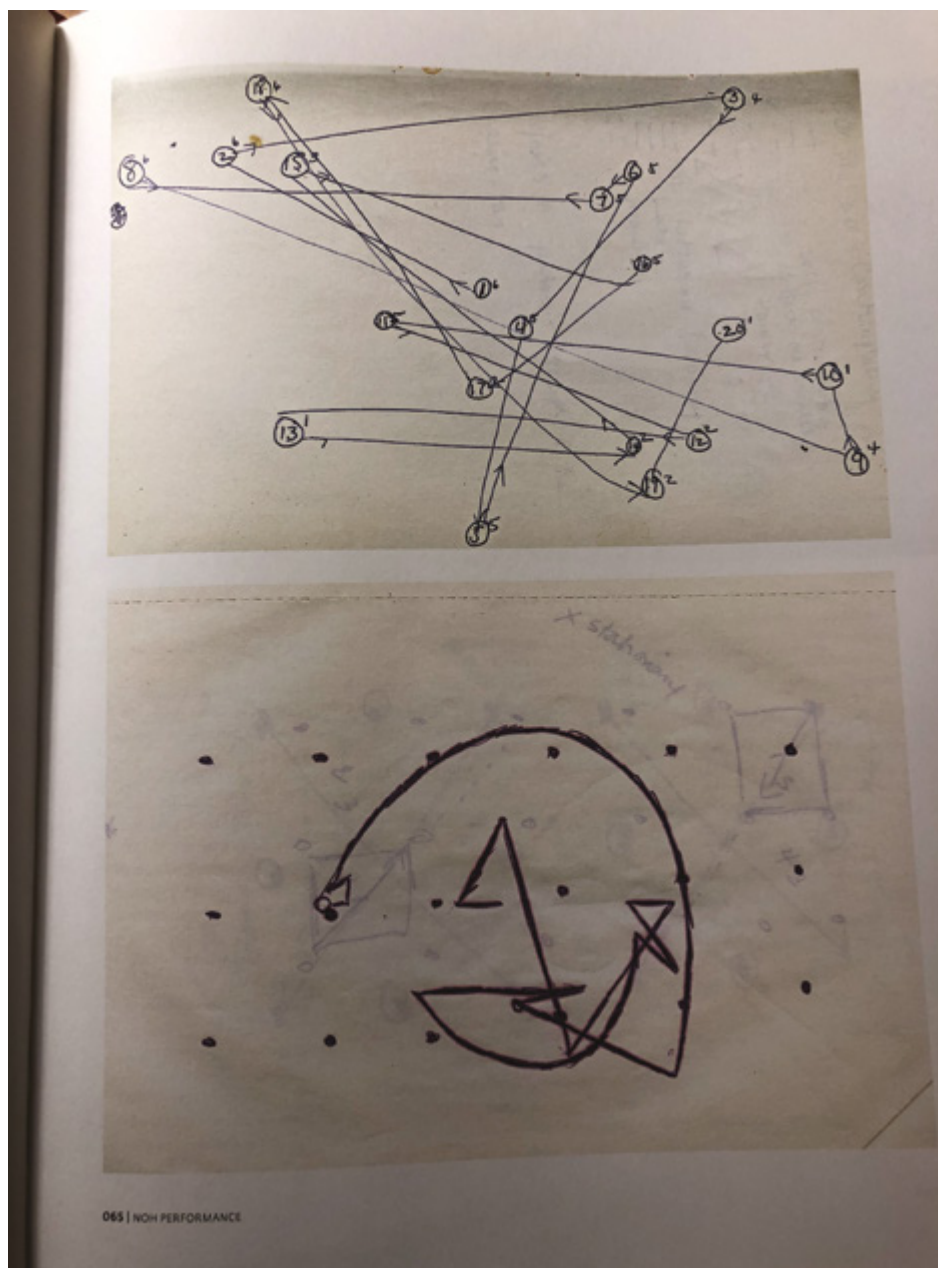
Todos esses *sinais* transmitidos pelos performers e que devem ser captados pelo público são a maneira com que Jonas faz reverberar e ecoar também o que foi para ela o teatro Nô. Como numa espécie de ritual, que envolve as pessoas que o realizam e os que o percebem de fora, as ondas sonoras emitidas pelo choque das madeiras amarradas nas pernas dos performers de *Jones Beach Piece* soam de forma totalmente distinta no caminhar pela areia úmida e pela lama, muito diferente do som claro que reverbera do palco do teatro japonês. Na peça, “dois artistas rolam um grande aro de metal, no qual um terceiro está estendido como os raios de uma roda, para a grande distância” (JONAS, 2015, p. 67), outra formar de emissão de

### Figura 8

Página com imagem encontrada em livro do Japão e anotações sobre o teatro Nô japonês. Fotografia tirada por mim do livro *In the Shadow a Shadow: The Work of Joan Jonas* (2015), p. 64.

**Figura 9**

Desenhos feitos por Joan Jonas após assistir à performance do teatro Nô. Fotografia tirada por mim do livro *In the Shadow a Shadow: The Work of Joan Jonas* (2015), p. 65.



um *sinhal*. Jonas faz referência às imagens do circo: “me inspirei em Houdini para criar um aro de metal de 1,80 para uma performance na rua. Sua tarefa era manter-se atado ao aro e depois de algum modo escapar dele.” (JONAS, 2007, p. 51).

A peça tinha sua própria voz e ritmo. São várias as camadas de deslocamentos e distâncias propostas. Além do caminho invisível das ondas sonoras pelo ar, ecos que transformariam a natureza da praia e manteriam uma relação importante entre a passagem do tempo e os pontos de vista assumidos pelos espectadores, há também a viagem dos performers e do público até o local. A performance manteve sua própria distância dos espaços artísticos e

urbanos. Além disso, é possível que isso se relacione ao próprio modo de Jonas perceber a si mesma com relação ao campo artístico:

Além de criar uma separação entre ela mesma e sua audiência, Jonas também trabalha para inserir uma distância entre ela mesma... e ela mesma. Por exemplo, enquanto Jonas estava ávida para legitimar sua posição como mulher, ela tentava cuidadosamente desatrear a si mesma da figura pré-concebida da “artista feminina”. No contexto do fim dos anos 1960 em Nova York, ela não somente procurou distância de um minimalismo masculino – seu dogma, suas políticas, e sua austera forma e estética – como também do predeterminado *leitmotiv* “feminino” da vulnerabilidade, emotividade, ou do autobiográfico. (HUBERMAN, 2017, p. 13).



Já ao final do ato, Jonas veste um longo terno azul com uma calça comprida e uma máscara de jôquei branca, criando para si uma nova identidade – outra inspiração trazida de sua viagem ao Japão e do teatro Nô. Um espelho é colocado no chão. Ao seu lado, Jonas se deita e, em seguida, segura-o e caminha até a escada. Com o vento, a cauda cria um grande arco. De cima da escada ela não usa o espelho para sua própria observação, mas o aponta de modo a “refletir o sol nos olhos dos espectadores” (JONAS, 2015, p. 67), último *signal* direcionado ao público. Jonas desce da escada, e dois performers que carregam uma corda “capturam” os outros, retirando-os de cena. “Por fim, todos os performers se reúnem ao redor da escada e tentam incendiá-la” (JONAS, 2015, p. 67). O que simboliza a tentativa de colocar a escada em chamas? Que outras propostas de movimento estão sendo emitidas pelo distanciamento que realiza do centro urbano e artístico? Ao pensar na abertura da performance com os

#### Figuras 10 e 11

Joan Jonas, fotografias de Richard Landry da performance *Jones Beach Piece*, Jones Beach, Nova York, 1970.



**Figuras 12, 13, 14,  
15, 16 e 17**

Regina Vater, fotografias de Sidnei Weissmann da instalação *Magi(o)cean*, Praia da Joatinga, Rio de Janeiro, 1970.

mapas cardeais, Jonas também parece querer visibilizar a cartografia e os direcionamentos que o próprio mar pode nos levar a perceber. Jonas recupera uma conexão com o oriente e o Japão nessa peça.

Em uma manhã de garoa do dia 23 de abril de 1970, dia de Ogum e São Jorge, Regina Vater, Sylvio Palhares e dois amigos se descolaram até a praia da Joatinga, localizada ao sul da cidade do Rio de Janeiro, com o intuito de fazer uma oferenda ao mar: “Eu tinha um amigo, Sylvio Palhares, com quem eu conversei muitas vezes sobre os rituais africanos, que eu sabia muito pouco, e ele me contou muitas coisas” (VATER, 2004). *Magi(o)cean* é uma experiência ritual coletiva, uma instalação ambiental efêmera, fotografada por Sidney Weissman, e inspirada nas oferendas para Iemanjá, Orixá do candomblé, deusa negra das águas que é muito celebrada nas praias do Brasil na passagem do dia 31 de dezembro para o dia primeiro de cada ano. Em roupa de banho, o grupo rascunhou com pedaços de madeira um altar na areia, representado simbolicamente por quatro faces de escadas de quatro lances que formavam uma mesa no centro, construído para que duas imagens levadas pela artista, ligadas ao sincretismo religioso afro-brasileiro e católico da umbanda, ocupassem seu centro.



Uma Nossa Senhora negra, protetora do Brasil, representava o Orixá Oxumaré, regente da artista<sup>12</sup>, cuja tradução na língua iorubá é arco-íris, ligado ao céu e à terra, ao movimento, e que leva em suas mãos uma serpente; e Ogum beira-mar, o Orixá guerreiro, era representado por São Jorge. A primeira foi posicionada no topo do altar, a segunda no degrau logo abaixo. Ambas foram rodeadas por velas que foram levadas, e flores, folhas, algas e galhos coletados na praia, que era circundada por grandes rochas em seu entorno. O grupo reciclou garrafas vazias, tampas de sorvete, copinhos, penas, entre outros objetos deixados de outros rituais. Segundo Trizoli (2011), alguns espelhos foram colocados no terceiro degrau e “no último degrau, uma manjedoura formada por plantas locais, onde uma estatueta do menino Jesus encontrada na praia fora depositada, tendo ela as mãos quebradas e a cabeça decapitada” (TRIZOLI, 2011, p. 237)<sup>13</sup>. A instalação duraria o tempo necessário para que a maré, quando cheia, levasse tudo para o mar.

Paula Azulgaray associa “a socialização do evento com as tradições performáticas vistas na arte experimental norte-americana”, assim como também faz ênfase à maneira crítica de ocupação desse espaço: “esse projeto artístico é um grande marco dedicado à *reconstrução* poética de subjetividades e espaços ambientais ameaçados” (AZULGARAY, 2013, p. 10). Efetivamente, a obra de Vater também foi inserida por Gillian Sneed (2021) em um contexto de produção “ecofeminista”<sup>14</sup> em que o desperdício material e o cuidado com sua *renovação* (nesse caso, também simbólica e espiritual) são algumas das preocupações que levariam a artista a um contato mais íntimo com a questão ecológica, assim como com os rituais indígenas e afro-brasileiros. De maneira similar a Vater, as obras de Jonas também retratam uma preocupação com o meio ambiente, cada vez mais acentuada em sua trajetória. Nas palavras da estadunidense, o “espaço profundo da paisagem como meio” (JONAS apud ZIVKOVIC, 2022, p. 68) inaugurado em suas obras ao ar livre estaria relacionado para Alex Zivkovic (2022) às obras ambientais e aos discursos contemporâneos da escultura em campo expandido, conceito bem delineado nas obras de Robert Morris, Robert Smithson, assim como no texto de Rosalind Krauss.

---

12 Como essa, outras informações sobre a obra foram baseadas na descrição de Trizoli (2011, p. 236).

13 Vater explica as escolhas das imagens em entrevista concedida para Trizoli (2011, p. 237): “Nossa Senhora da Aparecida eu a escolhi por ser a padroeira do Brasil e por ser, no sincretismo, o Orixá da esperança conectado com o Arco-íris... Eu a escolhi porque estávamos atravessando os tempos negros da ditadura Médici onde as pessoas eram jogadas de avião no mar. E a escolha do Ogum beira-mar tem a ver com a proteção das costas marítimas”.

14 Ver TRIZOLI (2011, p. 215): “O termo cunhado primeiramente pela francesa Françoise D’Eaubonne dá conta não apenas de políticas ambientalistas e biotecnológicas, mas também dos processos pós-colonialistas de desterritorialização e de absorção cultural.”

Ainda que eu tenha demonstrado a relevância dos espaços onde as obras de Jonas e Vater aconteceram, ressaltando a especificidade dos contextos em que estiveram inseridas, não acredito que suas obras poderiam ser entendidas como *site-specific*<sup>15</sup>. Tampouco as relacionaria com as experimentações norte-americanas feitas no campo das obras ambientais, denominadas *Earth art* ou *land art*, por apresentarem significativas diferenças, principalmente no que tange as transformações das paisagens exteriores. Em realidade, busco em minha análise me aproximar muito mais do que foi apontado por Deutsche no início do capítulo, pelo fato de que suas performances extrapolam essa categoria quando traduzem experiências marcadas pela relação com a efemeridade; quando evocam elementos que estão no extracampo da imagem projetada ao espectador; quando se relacionam com espaços simbólicos localizados no entorno ou até mesmo deslocados dos lugares onde se encontram. Referenciam ainda outros imaginários e relações culturais ampliando os limites de reverberação de uma obra artística. Suas propostas nublam a percepção dos participantes, embora muitas vezes exponham os mecanismos de sua representação. São ações ligadas ao corpo, formadas por rastros, oferendas e *passes de mágica*, que não provocam mudanças permanentes nos espaços onde estão localizadas.

Em conversa com Cary Cordova (2004), Regina Vater comenta que teria definido sua obra como uma instalação. Me chama a atenção, pois o termo foi utilizado com mais frequência posteriormente ao momento de realização de *Magi(o)cean*. Ainda assim, esse primeiro impulso de afastar-se momentaneamente da pintura e do desenho para realizar uma performance ao ar livre me parece o primeiro deslocamento que Vater realiza em direção a outros meios e experiências artísticas. Nessa mesma entrevista, Vater afirma que a obra foi catalogada como fotografia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, fato que lhe gerou grande insatisfação e que lhe fez, segundo ela, retornar à pintura. Parece-me que para Vater o meio fotográfico não recobria a dimensão social do evento, tampouco as funções simbólicas que envolvem a ocupação da praia, ligado a *conflitos* de ordem político como apontado por ela:

---

15 Miwon Kwon (2008), professora e curadora de arte, busca mapear o conceito de *site-specificity*, examinando os pontos fundamentais de rompimento dos modelos e propósitos modernistas. Kwon irá sugerir caminhos dissidentes a essa primeira ideia de *site-specific*, um mais relacionado à crítica institucional e outro com abordagens mais discursivas. Mas através das primeiras linhas de seu texto, podemos apontar algumas divergências em relação à aproximação de Jonas e Vater a esta linguagem. Uma delas é a de que, ainda que as obras *site-specific* não exijam a permanência material no espaço físico, sua pretensão de “enraizamento” proporciona, do ponto de vista dos movimentos que despontavam naquele período – *land art* ou minimalismo – uma estrutura física imperativa: pelo tamanho, pela escala industrial e pelo esforço maquinário ao qual normalmente este tipo de obra, unida aos representantes de tais movimentos, é associada.

Por conta do regime de terror do General Médici, eu decidi fazer uma reza para o Brasil. [...] Mas eu lidei com o lixo porque naquele momento estávamos lidando com muito lixo, um lixo político. Então o lixo que eu usei foi o deixado pelas pessoas na praia, mas, ao mesmo tempo, eu lidei com os elementos naturais trazidos pelo mar, algas e conchas. (VATER, 2004).

Interessa-me pensar como um segundo deslocamento visto em *Magi(o)cean*, a distância que Vater toma de sua religião de origem, a católica, para se aproximar de outra religiosidade. Logo, ao decidir fazer essa “reza para o Brasil”, em que o “lixo político” seria simbolicamente varrido ou lavado pelo mar, Vater não pratica o culto convencionalmente aceito no país<sup>16</sup>, realizando no lugar um ritual similar aos trabalhos realizados pelas religiosidades afro-brasileiras, como o candomblé, nas margens do oceano Atlântico. Como ela afirma algumas vezes em conversa com Trizoli, “trata-se de um trabalho participatório, emotivo, dionisíaco, onde as coisas são feitas ao sabor da intuição, da devoção e da fé que reside no âmago de todo artista, pois sem ela como é que arriscaríamos tanto, não?” (VATER apud TRIZOLI, 2011, p. 240).



**Figuras 18 e 19**  
Regina Vater, fotografias de Sidnei Weismann da instalação *Magi(o)cean*, Praia da Joatinga, Rio de Janeiro, 1970.

16 Houve, no Brasil, uma intensa perseguição ao candomblé e à umbanda na ditadura militar. Ademais, pode-se perguntar até que ponto Vater de fato mantinha uma relação de proximidade com as práticas religiosas afro-brasileiras naquele momento. Poderia sua ação ser vista como questionável, na medida em que mimetiza o que já acontecia verdadeiramente naquele espaço, em outro tipo de situação – como na passagem do ano? Tais questões merecem um exame mais detido em ocasiões futuras.





**Figuras 20 e 21**  
Regina Vater, fotografias  
de Sidnei Weismann da  
instalação *Magi(o)cean*,  
Praia da Joatinga, Rio de  
Janeiro, 1970.

Como outra possibilidade de entendimento dos significados expressados pelo vínculo entre oração e política, faço uma breve menção à similaridade vista entre os trabalhos de Vater e da chilena Cecílica Vicuña comentada pela própria artista em sua conversa com Cordova. Vicuña fez suas primeiras obras, conhecidas posteriormente como *precários* ou *basuritas* (em português, a tradução seria “lixinhos”), na costa litorânea do Chile em 1966 e 1967. Pequenos objetos feitos de descartes encontrados na rua, na paisagem ou em seu próprio ateliê são amarrados com linhas, como *quipus*, prática que Vicuña utiliza até hoje. Os *precários* são, nas palavras da artista, “estruturas que desaparecem”, “expostos a perigos, inseguros”<sup>17</sup>, e nas palavras de Lucy Lippard:

(...) um gesto religioso enraizado na oração e na viagem pessoal, a verdadeira natureza das vitórias e dos fracassos políticos (...) ações silenciosas, quase invisíveis na paisagem, inspiradas nas *huacas* incas, altares posicionados em toda a paisagem andina que serviam como linhas guias para eventos astronômicos. Ela os vê e a seu próprio trabalho como “*sinais*” que fazem reviver os lugares: ‘dois ou três linhas, uma marca, e o silêncio começa a falar’. No terreno e especialmente nas montanhas, ela comunga com o atemporal. (LIPPARD, 2014).

Em “A praia negra”, Édouard Glissant (2021) associa as passagens temporais da praia do Diamante no sul da Martinica, seus movimentos cíclicos de subida e descida da maré e as mudanças de ritmo das ondas do mar, ao silêncio de um andarilho que caminha pela costa, com quem ele consegue, por fim, estabelecer um tipo imperceptível de *sinál*. O encontro o faz pensar nos que “lutam

17 Descrições utilizadas para definir os *precários* no site da artista. Visto em: [www.ceciliavicuna.com](http://www.ceciliavicuna.com). Acesso em: 05 de outubro de 2023.

contra o silêncio e o apagamento” (GLISSANT, 2021, p. 152), embora para isso seja necessário estabelecer outras formas de linguagem que não a da palavra. O texto de Glissant segue por outras veredas, mas me fez pensar que, embora haja diferenças notáveis entre as obras de Vater e Vicuña, suas pequenas ocupações, efêmeras, poéticas e simbólicas de territórios durante a ditadura militar convocam para o movimento. O modo como suas obras acontecem e existem para quem as notam pode soar demasiadamente sutil, intimamente ligado ao pensamento simbólico das artistas. Contudo, *Magi(o)cean* e *Guardián* constituem *disputas* pela coexistência de vozes e saberes em um período não democrático, de perseguição a outras formas de vida. Como em Glissant, encontraram formas de romper o silêncio através de *sinais*. A circularidade sobre a qual fala o martinicano também se aproxima das palavras de Vicuña: “Oração é mudança, o instante perigoso da transmutação”<sup>18</sup>. O mar, com sua natureza cíclica, abre momentaneamente espaço para outras formas de manifestações artísticas, políticas, ritualísticas e culturais. No título de sua obra, Vater promove um trocadilho entre as palavras *mágico* e *oceano*, talvez em referência à magia e ao mistério que envolvem os objetos instalados na praia diante do oceano, algo do não-dito e da ordem da natureza.



**Figura 22**  
Cecília Vicuña, *Guardián*,  
Chile, 1967.

---

18 Visto em: [www.ceciliavicuna.com](http://www.ceciliavicuna.com). Acesso em: 05 de outubro de 2023.

Ainda que as areias finas e as areias grossas das praias da Joatinga e de Jones Beach não se misturem facilmente, as praias e os portos foram lugares de chegada e partida que contribuíram diretamente para o sistema político, histórico e econômico do Brasil e dos Estados Unidos, forjando-os, igualmente, em termos culturais. Não à toa, as praias também podem se constituir como espaços de manifestação de dissidências, onde se observam rupturas e progressos ligados ao plano moral e social. Ao longo do período mais duro da ditadura, a praia de Ipanema foi um local de encontro de jovens e intelectuais que procuravam acompanhar as últimas tendências cultivadas pelas páginas dos jornais. Através da ocupação das praias notou-se a abertura política e a afrouxamento da ditadura no Brasil a partir de 1976<sup>19</sup>. Penso na praia brasileira também como um local fértil para o debate sobre o corpo feminino, que reverberou em ações artísticas no começo da década 1980<sup>20</sup>. Ou no campo democrático que emana das faixas de areia de toda uma costa. Na copresença dos moradores dos morros e dos bairros de classe média nas praias do Rio de Janeiro, assim como nos *piers* de Nova York, que ao serem vistos como uma praia urbana, tornaram-se espaços de manifestações heterogêneas e encontros proibidos às margens da cidade na década de 1970.

Embora as aberturas para o Atlântico tenham se desenhado de maneiras distintas para Jonas e Vater, há algo em comum no modo como visualizam nos espaços praiheiros uma abertura para a experimentação. Ambas foram influenciadas por experiências teatrais e rituais de fora de seu lugar de origem. O contato com outras culturas despertou seus olhares. No caso de Jonas, a artista traduziu em imagens as gestualidades ligadas diretamente ao alcance que o teatro Nô teve em sua experiência de viagem. Sua principal fonte de inspiração foi o som da madeira percutindo,

---

19 Ver GASPARI (2000, p. 23): “Até a praia mudara. Esvaziara-se a esquina da rua Montenegro (hoje Vinícius de Moraes), derradeira sede da nobreza esquerdista, próxima ao PCB. Em 1976, a “praia” ficava algumas centenas de metros adiante, na frente do hotel Sol Ipanema. Lá estavam, na descrição de uma de suas maravilhas, ‘garotas de batom vermelho com sovacos e pernas cabeludas e pentelhos, muitos pentelhos, escapando dos biquínis compostos de cuecas zará e sutiãs de lenços indianos, além dos desejos de inaugurar novos comportamentos”.

20 Ver JOJIMA (2022, p. 338): “No Brasil, a mídia apelidou o verão de 1980 o verão da abertura. O apelido reflete a expectativa generalizada de mudança política no processo de transição da abertura para a democracia. Este mesmo verão também ficou conhecido como verão do *topless*, refletindo o debate público em torno do direito das mulheres de fazer *topless* na praia. (...) Um grupo de jovens poetas viu nesse evento uma oportunidade para apoiar a causa das mulheres e propôs uma manifestação metafórica: o *Topless Literário*, que ocorreu em paralelo à manifestação prevista originalmente. Nesse evento, os poetas caminharam pela praia, atraindo a atenção do público com cartazes, placas, panfletos e leituras de poemas. Seus cartazes traziam os dizeres ‘Estamos abrindo os anos 80’ e ‘A poesia tem que fazer a cabeça transar o corpo’”.

traduzido para os blocos de madeiras que ecoaram através dos passos dos performers na praia, medindo de certa forma as distâncias envolvidas naquele espaço. Como um farol, os raios de luz refletidos pelo espelho também foram um meio de alcance e comunicação com os que chegaram até ali – não sabemos ao certo se apontavam para o Oriente. No caso de Vater, houve o desejo de permear esse espaço “fechado” politicamente, fazendo uma força oposta à que lhe foi imposta socialmente, ressignificando as formas de estabelecer contato com as raízes culturais e religiosas do país, numa estratégia de resistência cultural e política. A praia da Joatinga talvez tenha sido um espaço de travessia e, o ritual daquele dia, uma forma de alcance a outra margem, um rito de liberdade.

## 2. VAZIO URBANO X "VAZIO CULTURAL"

Nos primeiros anos de 1970, um número significativo de pessoas da comunidade artística se mudou de Greenwich Village para outros bairros localizados ao sul da ilha de Manhattan, como Soho e Tribeca<sup>1</sup>. Uma das figuras que fez parte desse fluxo foi Douglas Crimp, curador e historiador da arte conhecido também por suas atuações no grupo *Act Up*. Tal movimento marcaria um redirecionamento de vida e uma tentativa de se assumir como crítico de arte naquele momento. Em suas palavras, sua intenção era se distanciar (parcialmente) da cultura gay – boemia e boates – para respirar outra cena que acontecia no início dos anos 1970, vinculada diretamente à ocupação artística das ruas, principalmente através da performance, o que verdadeiramente “atraiu sua libido” (CRIMP, 2010, p. 96).

Em “Acción más allá que los márgenes”, texto publicado<sup>2</sup> no catálogo da exposição em que foi cocurador junto com Lynne Cooke, *Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present*<sup>3</sup>, ocorrida no Museo Reina Sofía em Madri em 2010, Crimp faz um relato bastante pessoal de sua mudança do Village para um loft da Chambers Street em Tribeca em 1974. Segundo o crítico, Nova York estava arruinada e tinha sua infraestrutura bastante deteriorada quando se mudou para o bairro. Ele percorre estacionamentos, terrenos baldios, becos e *piers* abandonados em uma espécie de exploração de sua nova vida nos rincões do sul da ilha. Ao narrar suas memórias décadas depois, acaba por deixar claro que seu percurso como historiador da arte está vinculado às experiências e anedotas que acompanharam os acontecimentos artísticos e urbanos do período.

Greenwich Village, seu antigo bairro, é conhecido, entre outros motivos, por ser um lugar onde os movimentos pelos direitos da comunidade gay foram inaugurados. Alguns motins aconteceram no dia 28 de junho de 1969, após a batida policial no estabelecimento onde funcionava o bar *Stonewall*, lugar mítico que é ainda hoje ponto de encontro da marcha das drags. O bairro foi considerado por seus residentes como uma “aldeia global”, um lugar onde se podia viver

---

1 Soho ou SoHo é uma abreviação de South of Houston, região localizada ao sul da Houston Street. Tribeca ou TriBeCa é abreviação de *Triangle Bellow Canal Street*.

2 Também publicado em inglês como “Action Around the Edges” em seu livro *Before Pictures* (2016).

3 Título da exposição em espanhol: *Manhattan, uso mixto. Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente*. Ao longo do texto farei referência ao título em inglês.

uma utopia, diante da “terra inóspita dos subúrbios” (BANES, 1999, p. 22) na década de 1960. A história do Village, evidentemente, não se inicia nesse período. Sally Banes, no livro *Greenwich Village 1963*, sobrepõe dois momentos distintos de ocupação daquele território. A autora resgata a figura de Imamu Amiri Baraka (LeRoi Jones) em sua busca por registrar a história do jazz, relatando que uma grande parcela da população que se estabeleceu ali eram homens e mulheres negras, comunidade criada a partir da presença de onze homens afro-americanos em 1644:

Até os brancos pobres e da classe trabalhadora tocarem fogo nas habitações dos negros em 1863, matando ou ferindo mais de mil pessoas, houve uma florescente comunidade afro-americana no Village. Depois da Guerra Civil, ondas de negros do sul chegaram para formar ali uma nova comunidade, embora o Village já não fosse o centro da vida afro-americana em Nova York. O interesse de Baraka em redescobrir a história do Village e de se reapropriar dela como um espaço simbólico – mais, porém, para a cultura afro-americana tradicional do que para uma vanguarda branca de classe média – acentua a identidade do Village como um terreno imaginário que precisa ser afirmado como tal. (BANES, 1999, p. 33).

Esse é um dos exemplos das marcas evidenciadas na tentativa de recontar a história por outros parâmetros. A primeira parte deste capítulo está situada no intervalo temporal que separa o processo de demolição e reconfiguração de um novo espaço urbano localizado ao sul da ilha de Manhattan na década de 1970 – para onde Crimp se mudou e onde Joan Jonas realizou algumas de suas primeiras performances. Antes de analisar as peças que aconteceram nas ruínas de Tribeca, faço breves apontamentos sobre o contexto de higienização urbana (em inglês, *slum clearance*), que envolve primeiramente a expropriação de comunidades de seus bairros de origem e a submissão das cidades modernas a uma atmosfera de decadência ou degradação que pode durar anos ou décadas.

Apesar das obras não se referirem diretamente à historiografia desses espaços, me parece que Jonas dá a ver o *vazio urbano*, acompanhada de outras e outros artistas, suscitando camadas de acontecimentos que são materializados ali, ainda que no âmbito oficial haja um apagamento dos traços. Na medida em que ocupa as margens da cidade e se afasta dos meios e espaços artísticos mais consagrados, sua obra acaba por tornar-se um sintoma dos processos de transformação. Parece-me pertinente pensar que Jonas também tenha se proposto a fazer uma tradução visual do espaço da cidade em

suas performances urbanas. A arquitetura de Lower Manhattan (sul da ilha) estava submetida às mudanças econômicas e sociais, mais ou menos duradouras. O entorno em ruínas e os espaços vazios possuíam sua própria vida. Portanto, se entendermos a urbe como obra aberta, como um meio e uma linguagem compostos por suas próprias relações e significados, assim como por suas dinâmicas específicas no tempo, Jonas acumula e sobrepõe camadas de representação – do espaço real ao espaço imaginado.

## VAZIO URBANO

Em uma pesquisa recente nos arquivos de Douglas Crimp, doado antes de sua morte para a Downtown Collection da Fales Library, localizada na Bobst Library da New York University em Nova York, pude confirmar o olhar meticuloso do crítico sobre a cidade, principalmente através dos materiais coletados na ocasião de sua exposição no Museo Reina Sofía, *Mixed Use, Manhattan*, ponto de partida para que eu investigasse seus documentos. Além disso, outro motivo que me levou a seus arquivos é o fato de que Crimp estabeleceu uma relação de amizade com Jonas desde que presenciou sua primeira peça em Tribeca em 1972. Foi um dos primeiros críticos a escrever sobre os trabalhos da artista em espaços abertos, assim como a partir disso iniciou seus artigos dedicados à performance<sup>4</sup>.

Minha maior descoberta a partir dessa pesquisa foi a de que esses espaços, as ruas e as quadras onde Jonas fez suas obras, fizeram parte de uma das mudanças mais significativas envolvendo o projeto de “renovação”<sup>5</sup> por qual Nova York atravessava nesse período. No pós-guerra, a cidade aprovou leis vinculadas às políticas econômicas propostas por um ambiente corporativo emergente, o que gerou sucessivas desapropriações em diversos bairros. Para citar alguns casos: o projeto *American Housing* permitiu que alguns imóveis comerciais e antigas fábricas se tornassem espaços residenciais na região do Lower Manhattan; o bairro afro-americano e porto-riquenho de San Juan Hill é derrubado para a construção do Lincoln Center em 1959; Jane Jacobs é uma das ativistas que figura

---

4 Essa mudança de olhar para o que se tornaria um de seus grandes objetos de interesse é acompanhada por variados eventos a que ele assistiu, como a performance *Grand Union*, formada por bailarinos participantes do *Judson Dance Theater*, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Barbara Dilley, entre outros.

5 Coloco entre aspas, porque o termo foi bastante questionado por camuflar os processos de exclusão de comunidades que foram obrigadas a se deslocar dos lugares onde viviam. Atualmente chamamos esse processo de gentrificação, um dos maiores problemas, ainda hoje, da cidade de Nova York.

nos protestos que consegue bloquear a implementação aprovada por Robert Moses de uma rodovia que cruzaria os bairros de Greenwich Village, Soho, Chinatown e Little Italy entre 1961 e 1962.

A principal diferença entre a ideia de “restauro”, que faz com que o centro do Rio de Janeiro mantenha de pé alguns de seus edifícios da era colonial (principalmente os que são considerados patrimônio histórico, material ou cultural) no projeto de “reformas” levado a cabo pelo prefeito Francisco Pereira Passos nos primeiros anos do século 20 no Rio de Janeiro<sup>6</sup>, então Distrito Federal, e o projeto de “renovação”, gerido na cidade de Nova York, é que, no segundo caso, edifícios inteiros são demolidos para que novas construções ocupem o mesmo território. O perímetro delimitado da ilha de Manhattan, circundada por dois grandes rios, Hudson e East, faz com que a cidade não possa mais crescer horizontalmente. Junto com o pretexto da verticalização, uma crise econômica e social perdurou entre os anos de 1969 e 1977, fruto do momento mais duro da desindustrialização da cidade, com a subsequente perda de 500.000 postos de trabalho. A capital cultural vivia, desse modo, um momento paradoxal de sua história, respirava uma espécie de colapso urbano. Caminhar, atualmente, por algumas regiões do sul da ilha significa andar sobre um solo reconstruído há pouco mais de cinquenta anos.

O grande complexo intitulado World Trade Center começa a ser construído nessa região em 1965, e, para isso, desmontou o que era conhecido até aquele período por *Radio Row*, um centro comercial localizado na Cortland Street, chamado de Little Syria por conta da presença de sua população árabe. No ano seguinte, outro projeto é aprovado para a realização do Battery Park City, justamente no entorno que foi escavado para acolher as setes torres do WTC<sup>7</sup>. O bairro de Tribeca está localizado próximo ao

---

6 Talvez seja importante sublinhar que tanto Rio de Janeiro quanto Manhattan (uma das cinco regiões da cidade de Nova York, junto com Harlem, Queens, Bronx e Brooklyn) tiveram Paris e Amsterdã como referência de seus processos sucessivos de construção e reconstrução urbanas. Manhattan foi projetada no início do século 17 e habitada por colonos holandeses trazidos para o vale do Rio Hudson. Antes disso, povos originários da etnia Leni-Lenape habitavam a região. Para saber mais, sugiro a leitura de Alan Balfour (2001), Juan Suárez (2010) e Rem Koolhaas (1994).

7 Dados coletados a partir da pesquisa nos arquivos de Douglas Crimp na Downtown Collection para a exposição já citada no Museo Reina Sofia. Na linha do tempo feita por Lena Sze sobre as mudanças ocorridas em Manhattan, consta a seguinte informação sobre a construção do World Trade Center, traduzida por mim: “A cidade chega a um acordo com a Autoridade Portuária de que a Autoridade fará pagamentos anuais em vez de pagar impostos sobre partes privadas do World Trade Center. Este acordo representa um dos primeiros exemplos da abordagem da cidade de Nova York de fornecer isenções fiscais e subsídios para corporações, especialmente as indústrias financeira e imobiliária a partir da década de 1960. Essa abordagem se intensificou durante a crise fiscal da década de 1970, quando a cidade tentou atrair corporações



lugar onde as torres gêmeas foram erguidas. Sua delimitação vai do Canal Street ao norte até a Versey Street ao sul, limite do triângulo que faz fronteira com o Financial District. À leste está a Broadway Street e à esquerda o rio Hudson.

Até me aproximar da história de Tribeca, eu desconhecia que os espaços esvaziados onde Jonas realizou suas performances estavam localizados no entorno do que tinha sido, até aquele momento, palco de uma vida comercial ativa. Além disso, os primórdios do processo de gentrificação da região são indissociáveis da presença aguda da classe artística e do sistema das artes, ainda que os espaços e as galerias que surgiram, principalmente no bairro do Soho, fossem considerados *undergrounds*<sup>8</sup>. Os artistas se tornaram os novos moradores daquele território, ocupando espaços onde anteriormente outras comunidades haviam vivido. Apesar disso não ser novidade nos processos de gentrificação das cidades, leva a pensar em que medida o sistema das artes participou de uma mudança econômica de bairros, anteriormente marginalizados ou distantes, que rapidamente se tornaram integrantes da vida urbana, aproximando-se do alto custo de vida visto, por exemplo, em regiões mais sofisticadas como as de Midtown e Uptown.

Essas indagações também parecem fazer parte do que Crimp percebeu quando “mapeou suas sensações” no processo de curadoria de *Mixed Use, Manhattan*, que propunha fazer um recorte artístico e conceitual sobre esse período de mudanças do sul da ilha. O título da mostra estava relacionado tanto a uma mistura de linguagens artísticas, quanto aos diferentes usos do território, na medida em que as antigas fábricas se tornaram vivendas e houve uma sobreposição das funções comerciais e habitacionais em uma mesma zona. Em uma das trocas de e-mail com Lynne Cooke, Crimp relata seus pensamentos e o encontro com um dos artistas que abriria a exposição:

Comecei a pensar sobre essa paisagem diária percorrida, a cidade como cada um de nós a mapeia, diariamente. O que notamos e o que ignoramos. O significado e a memória que desenvolvemos com aquele lugar específico em que vivemos. Dito isso, ao longo do caminho, especialmente depois que comecei

---

para os espaços comerciais e de escritórios de alto nível no centro e ao redor do World Trade Center”.

8 Não me debruçarei sobre os espaços alternativos que surgiram no Soho e em Tribeca ocupando os edifícios das antigas fábricas, como, por exemplo, *The Kitchen, Foods, 112 Green Street, Artists Space e Factory*. Esses espaços serviriam a muitos propósitos: residências, espaços de encontro e de exibição, galeria, entre outros.

a trabalhar em “um sinal contínuo” (ensaio para o livro análogo), encontrei coisas incríveis: o livro *The Destruction of Lower Manhattan* de Danny Lyons é surpreendente, perspicaz e iluminador da constante reconfiguração da cidade (qualquer cidade, mas Nova York em particular)<sup>9</sup>.



Através das fotos das ruínas realizadas por Danny Lyons, a exposição começaria apresentando o processo que acompanhava o *vazio urbano*, que levou a ocupações de diversas naturezas, revelando o que estava por trás dos cenários que foram palco de obras performativas, cinematográficas e fotográficas. Nesse sentido, em outro dos textos do catálogo de *Mixed Use: Manhattan*, Juan Suárez faz uma diferenciação importante entre os modos de perceber e se apropriar da cidade vistos em filmes e vídeos criados em dois momentos distintos: nas décadas de 1920 e 1930 e a partir dos anos 1960. O primeiro retrato faz referência a um olhar mais contemplativo, uma perspectiva etnográfica semelhante à postura do *flâneur*, que tenta se aproximar da velocidade e do choque causados pela urbe moderna, visto em filmes chamados de *sinfonias da cidade*. Já no segundo momento, a cidade é vista por fragmentos, “o espaço é atualizado por itinerários concretos, em que cada um gera uma

#### Figuras 1 e 2

Danny Lyons, fotografias em preto e branco que integrou o livro *The Destruction of Lower Manhattan*, 1969.

<sup>9</sup> Troca de e-mails impressa em página branca encontrada nos arquivos de Douglas Crimp no Downtown Collection em abril de 2023, traduzido por mim.

cidade diferente” (SUÁREZ, 2010, p. 132). As descrições subjetivas de filmes como *News from home* (1977), de Chantal Akerman, demonstram, por exemplo, que a cidade não se presta às inspeções totalizadoras. Além disso, buscam captar a espontaneidade da vida cotidiana e a teatralidade das ações que acontecem mais ou menos intencionalmente (SUÁREZ, 2010).

Isso já estava de alguma maneira anunciado em filmes experimentais do início dos anos 1960, como quando, em *Scotch Tape* (1963), Jack Smith é filmado nas ruínas de San Juan Hill no momento em que o bairro foi derrubado para que o Lincoln Center fosse construído. Para Suárez, a “maneira com que os personagens ocupam o espaço público, apropriando-se deles para usos imprevistos, contrários à sua função original” (Ibidem, p. 134) estariam atrelados ao caráter teatral e performativo dessas obras. Portanto, a construção do espaço público seria definida por sua produção social, levando-se em consideração a abertura espaço-temporal trazida pelo *vazio urbano*. Ao comentar a obra de Jonas, Suárez diz: “Essa planície, resultado da destruição, des-diferenciação e sedimentação, sugere uma tábula rasa sobre a qual se pode reinventar a comunidade e a conectividade através de sons e movimentos básicos, essenciais” (Ibidem, p. 143).

Como discrimina Suárez, as apropriações dos espaços abertos do Lower Manhattan, vinculadas ao campo artístico do pós-minimalismo e da dança pós-moderna, expressam um interesse no caráter do cotidiano, em que as ações do dia a dia parecem ser o principal insumo, assim como as questões fenomenológicas que envolvem o corpo no espaço. Para o autor, isso se distinguiria das preocupações vistas na década seguinte, mais relacionadas às questões subjetivas que envolvem as distintas formas de expressão da sexualidade e das identidades étnico-raciais com relação ao espaço público. Nos anos de 1980, as artistas promoveriam outro tipo de intervenção e debate. Sairiam às ruas para deflagrar problemas políticos, para dar visibilidade aos corpos *queers* e negros como potência criadora, algo que ainda não se nota com tanto vigor nas obras e performances da década anterior.

Exemplo disto pode ser percebido quando Crimp descreve as intenções de Gordon Matta-Clark – “a figura que melhor encarna o espírito do centro de Manhattan como comunidade utópica de artistas” (CRIMP, 2010, p. 104) – no momento em que transformou o abandonado *Pier 52* no local de sua obra *Day's End* durante o verão de 1975. O conhecido projeto consistiu em criar perfurações no teto e no solo do galpão vazio, permitindo que raios de luz vazassem para o seu interior, iluminando com marcas precisas as paredes e o chão. Segundo as próprias palavras de Matta-Clark, uma de suas intenções

era transformar o local em um parque, provocando outra forma de ocupação nesse espaço. No entanto, o crítico comenta que o artista não apenas “recusou qualquer vínculo com os homens gays que utilizavam o *pier*, como também chegou a impedir-lhes a entrada” (CRIMP, 2010, p. 114). Os *piers* abandonados, considerados locais marginalizados e perigosos, eram, não obstante, lugares de *cruising* e de encontro da comunidade gay. Ainda que o artista não tenha se relacionado com a ocupação previamente existente no espaço, Crimp afirma que “foram os prazeres desses gays no galpão o que atraiu primeiramente a atenção dos artistas” (Ibidem, p. 115)<sup>10</sup>, tendo em vista que cavaram lugares onde puderam frequentar e habitar, mesmo que às escondidas.



**Figura 3**  
Alvin Baltrop, *Pier 52*,  
fotografia, West Village,  
Nova York, 1975. Na  
imagem vemos parte  
da ação de Gordon  
Matta-Clark no *pier*, os  
rasgos de sua obra *Day's  
End*, 1975.

O conceito de heterotopia, cunhado por Michel Foucault na década de 1980 e citado por Banes para se referir a *Greenwich Village* dos anos 1960, também se ajusta a esses territórios e *contralocais* dos anos 1970. Por serem “espaços reais, locais de exceção, que simultaneamente refletem e contestam os espaços da sociedade” (FOUCAULT apud BANES, 1999, p. 27), os *piers*, assim como os terrenos baldios que margeavam o rio Hudson, passaram a ser chamados de praia, usados por seus frequentadores como “territórios penetráveis”, com “justaposições simbólicas”

<sup>10</sup> As fotografias do afro-americano Alvin Baltrop, impressas ao longo do texto de Douglas Crimp, revelam os encontros entre os homens gays nos galpões abandonados, assim como mostram a transformação desses lugares em espaços de lazer: os *piers* tornavam-se uma praia durante o verão.

(BANES, 1999, p. 27) de diversas ordens<sup>11</sup>. A artista Louise Lawler, que também teceu uma longa relação de trabalho e amizade com Crimp, é citada no texto do crítico por sua tentativa de participar do famoso projeto comissionado por Willoughby Sharp, *Projects: Pier 18* (1971), documentado pelos fotógrafos Harry Shunk e János Kender. Localizado próximo à construção das torres gêmeas, incluiu trabalhos de vinte e sete artistas homens, entre eles Vito Acconci, John Baldessari, Richard Serra e Dan Graham. Em referência ao perigo das ruas pelas quais ela e a amiga Martha Kite caminhavam na volta para casa após o trabalho no *pier*, Lawler cria a obra sonora *Birdcalls* (1972/1981). Com o objetivo de se “fazerem de louca” e não serem assediadas, elas cantarolavam e assobiavam como pássaros os nomes e sobrenomes dos artistas envolvidos.

Se é possível identificarmos a experiência de uma certa comunidade artística que atua, grosso modo, a partir do *vazio* gerado pelo projeto de “renovação” do sul da ilha, é também sobre a realidade concreta e material das construções dos edifícios que muitos eventos e obras aconteceram. Como veremos, o mapa urbano calculadamente projetado – refiro-me ao *grid* da ilha de Manhattan, com ruas e avenidas bem definidas – ajuda a localizar algumas das experiências das artistas naquele período, compondo a memória relacionada aos diferentes momentos da cidade. A performance de Jonas, *Delay Delay*<sup>12</sup>, aconteceu nas ruas de Tribeca, próximo a seu loft, em 1972. Nas palavras de Crimp, “foi talvez o uso mais ambicioso e imaginativo da cidade desindustrializada como cenário para uma obra de arte” (CRIMP, 2010, p. 117). Os *piers* 20 e 21, vistos em uma das fotografias, já haviam sido demolidos no ano da mudança do crítico para acolher o projeto do Battery Park City, mas na ocasião da performance era ainda um campo de obras localizado no entorno das torres gêmeas que foram inauguradas em 1973, sem estarem totalmente finalizadas.

---

11 Nas décadas de 1970 e 1980, o grande aterro sanitário da Battery Park Landfill (antes de se tornar Battery Park City, devido ao atraso causado pela crise financeira da cidade) reuniu muitos artistas na exposição “Art on the Beach”. Nos registros fotográficos, podemos observar ao fundo as torres gêmeas agigantadas. Em 1973, a artista Mary Miss realizou uma obra nesse local, um dos poucos espaços abertos que possuía essa vastidão e amplitude em Manhattan.

12 Performers participantes: Ariel Bach, Marion Cajori, James Cobb, Carol Gooden, Jene Highstein, Tannis Hugill, Glenda Hydlar, Joan Jonas, Epp Kotkas, Barbara Lipper, Gordon Matta-Clark, Penelope, Janelle Reiring, Karen Smith.





Assim como em *Jones Beach Piece*, os observadores estavam situados a algumas quadras do local onde se apresentavam treze performers vestidos com roupas brancas e faixas vermelhas e laranjas na cabeça. Em distintas entrevistas, Jonas justifica que ser uma iniciante na performance lhe gerava certa vergonha diante do público: “estar a certa distância me deu liberdade para mover de um modo estranho ou cômico” (JONAS, 2003, p. 119). Na ocasião, blocos de maneira também foram utilizados como percussão sonora, captados como ruídos que reverberaram de distintos pontos a partir da posição dos performers. Jonas intitulou a obra expressando a importância que dava a dimensão do espaço que “atrasa o atraso”, tradução literal de *Delay Delay*. Números de passos que marcavam a distância que cada performer tomava do público foram escritos em placas de madeira, chegando a 610 em um dos *piers*. Além dos terrenos mais planos, alguns lotes cheios de entulhos, semelhantes a pequenos morros, permitiam que os artistas entrassem e saíssem de cena, assim como as dunas que envolviam a praia em *Jones Beach Piece*.

A peça convocava atenção como uma forma de propor participação. A separação, a lacuna, o vazio, que envolve a imersão no amplo espaço físico, controlado pelo limite e o alcance da mirada, geraria, ao mesmo tempo, uma tomada de perspectiva da ação. Como se a distância pudesse revelar e simultaneamente confundir, a partir do embaralhamento de camadas, os elementos presentes. Também como se os observadores fossem encarados como leitores oniscientes do espaço, dotados de olhos que tudo veem, ainda que “não possam realmente penetrá-los” (JONAS apud CRIMP, 2010, p. 125). O cenário que envolve a longa duração dos processos de reconstrução da cidade parece ter estimulado Jonas na escolha do local de sua

#### Figuras 4 e 5

Joan Jonas, fotografias de Richard Landry da performance *Delay Delay*, Tribeca, Nova York, 1972.

**Figuras 6, 7 e 8**

Joan Jonas, fotografias  
de Gianfranco Gorgoni da  
performance *Delay Delay*,  
Tribeca, Nova York, 1972.



peça, assim como as intenções de Matta-Clark, um dos performers de *Delay Delay*, quando fez cortes em edifícios condenados a serem derrubados em Nova Jersey, localizados na outra margem do rio Hudson, como na obra *Splitting* (1974).

Ambos os gestos podem ser restituídos pela experiência vivida, pela memória dos relatos e pelos registros fotográficos ou filmográficos; ambas as obras dialogam com experiências corporificadas dos artistas e com suas premissas processuais, assim como marcam a especificidade dos locais de suas ações. No entanto, algumas diferenças definem os trabalhos dos artistas. A principal delas é o caráter passageiro presente na performance de Jonas, uma vez que as ações duram somente até o fim da performance. Enquanto nos trabalhos de Matta-Clark se privilegia as incisões, os rasgos profundos e o entalhe de formas atribuídos diretamente sobre a arquitetura do *pier* e das casas, marcas que permanecem até que os edifícios sejam finalmente demolidos, *Delay Delay* lida com o resultado da ação humana que transforma edifícios em entulhos; sobrepõe-se às ruínas e ecoa através da experiência vivida entre público e performers.

As formas vistas no trabalho, tanto as circunferências e as linhas pintadas com tinta branca no chão como a circularidade do aro de aço em que giram os performers, estão distantes do público, não são fixas, e são suscetíveis a passagem do tempo. Nas palavras de Jonas, a “distância aplaina o espaço, rasura ou altera o som, modifica a escala’ – ou, expressando mais formalmente ‘achata círculos em linhas, apaga detalhes, atrasa o som” (JONAS apud HUBERMAN, 2017, p. 13). Jonas busca muito mais sobrepor as distintas camadas que coexistem na ação – corpos em movimento nas ruínas urbanas, objetos que repercutem imagens e sons, localização do público no topo de um edifício – do que criar uma interferência duradoura e com consequências previamente calculadas. A obra se apresenta de maneira aberta às condições e aos imperativos da cidade, como se nota pela presença dos cachorros nas imagens e dos carros impedidos de circular nas vias.

Descrever a performance a partir das fotografias feitas por Richard Landry, Gianfranco Gorgoni e Gwenn Thomas, e dos relatos escritos pelas participantes da ação<sup>13</sup>, resulta em constatar o significado de sua demarcação territorial, situada entre os resquícios de um passado urbano vivo e os indícios do que a cidade viria a ser. A fragmentação do território, como já apontado anteriormente por Suárez (2010) e Crimp (2010), acaba por excluir dos planos

---

13 Janelle Reiring foi uma das performers da peça que descreveu as ações em seu texto “Delay Delay” (1972), publicado na revista *The Drama Review*.



fotográficos os arranha-céus, assim como a convocatória da própria artista quando direciona o olhar dos participantes para o amontoado de entulhos, que tem como horizonte o rio Hudson separando as duas cidades. Jonas e Crimp descrevem o lugar da peça no livro que fizeram juntos para uma exposição em 1983:

Os espectadores veem a performance do telhado de um edifício de lofts, de cinco andares, orientado a oeste, no número 319 da Rua Greenwich, ao sul de Manhattan. O espaço da performance é uma zona quadriculada de dez quarteirões margeando lotes vazios e edifícios demolidos. Mais adiante desses terrenos de estacionamentos se encontravam a via expressa elevada do West Side, as docas e os *piers* do rio Hudson e as fábricas do *skyline* de Nova Jersey beirando o rio. Justo diante dos espectadores, na parte de trás da zona da performance estava o edifício Erie Lackawanna Pier, decorado com uns imensos números 20 e 21, que aludiam à velha numeração dos *piers*. (JONAS apud CRIMP, 2010, p. 125).

Segundo Crimp, a maneira como experimentou as ruas de Tribeca foi demonstrativa de que “Jonas tinha clara a possibilidade de se apropriar do espaço urbano” (CRIMP, 2010, p. 125). A artista, que já vinha trabalhando com espelhos, relata que as primeiras implicações do objeto com o espaço estavam bastante associadas à pintura. Seu uso faz referência às fragmentações criadas em uma superfície cubista, aos processos ilusionistas como a justaposição e a ideia de duplicação, de se “pensar em um lugar e estar em outro” (JONAS, 2003, p. 116). Foi assim que Crimp interpretou, naquele momento da performance, a relação da artista com o espaço urbano: “ao apresentar o espaço real como uma ilusão impenetrável em suas performances, Jonas fez da experiência da performance o equivalente não só ao filme e ao vídeo – outros dois meios com os quais ela trabalha – mas também com a pintura”. (CRIMP, 1976, p. 10) Anos depois, assume que não deu demasiada atenção ao que “Jonas antecipava sobre os lugares reais em que atuava”, indagando-se “até que ponto resultava provisória a disponibilidade desses espaços para os usos experimentais” (CRIMP, 2010, p. 125). Crimp se propôs a olhar, uma e outra vez, para a obra de Jonas. Revisitou seus próprios textos, como em *Synchronies of “De-synchronization”* (2015). De algum modo, alguns artistas nos convocam com o passar dos anos a reexaminar seus trabalhos, fazendo com que novas descobertas surjam nesse retorno.

Em minhas derivações pela cidade de Nova York em abril de 2023, me perguntei o que havia restado daquele período. Com o *googlemaps* do celular aberto nas mãos, tive algumas surpresas. A proximidade do local da performance com o memorial do 9/11 é uma delas. Pensei que se *Delay Delay* se tornou uma espécie de memória melancólica do entorno da construção dessas torres, essa mesma melancolia viria à tona de outra maneira depois de 2001. Jonas parece retratar o início de um projeto que viveria uma situação catastrófica décadas depois, antecipando imagens de ruínas que também se fariam presentes com a queda das torres. Quase chegando onde os *piers* 20 e 21 estavam localizados antes de se tornarem o Battery Park City, deparei-me com um terreno similar ao de uma colina coberta de grama, atravessada no meio por um caminho sinuoso, e rodeada por muros feitos de pedras e grades. Ao fundo vi que uma pessoa caminhava subindo essa espécie de pequeno morro. Fico intrigada com a presença do rapaz e me pergunto como ele havia entrado ali. Quando contornei a quadra me dei conta de que aquele era um memorial para os imigrantes irlandeses, intitulado Irish Hunger Memorial. Feito com pedras e vegetação retirados da costa ocidental da Irlanda, seu propósito foi o de recriar uma paisagem rural em ruínas. Fiz um paralelo instantâneo entre as imagens de 1972, e o que vi diante dos meus olhos cinquenta anos depois. Seria o lugar uma prova de que aquele espaço já havia sido um terreno baldio?

Ao me aproximar do parque de fato, percebo que havia nele algo de semelhante com a peça de Jonas. Não por sua espacialidade, que estava completamente transformada, mas pelo propósito encontrado ali. Vejo uma zona verde relativamente pequena, inteiramente ocupada por crianças e adolescentes que jogam, correm e pulam para alcançar as bolas como se estivessem dançando. O que permanece é a relação dos corpos no espaço e a função daquele lugar, que curiosamente Jonas também foi capaz de antecipar. Por fim, vou até o número 319 de Greenwich Street e noto que o mesmo edifício de lofts ainda estava lá. Parece ser um dos mais antigos da rua, e agora está à venda.

**Figuras 9, 10 e 11**

Paula Ramos, fotografias de Irish Hunger Memorial, Battery Park City, 319 Greenwich Street, Nova York, 2023.



## OUTRO PONTO DE VISTA

A fotógrafa e cineasta Babette Mangolte faz um elo de ligação importante entre artistas, dançarinas e cineastas atuantes na década de 1970 em Nova York. A franco-americana mudou-se para a cidade em 1972, e fotografou performances, vídeos e filmes de Yvonne Rainer, Trisha Brown, Joan Jonas, Chantal Akerman, entre outras. Apesar de ser notável sua relação com Jonas, principalmente a partir da obra *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972-1974) que veremos mais adiante, trago, nesse momento, sua fotografia icônica da peça de Trisha Brown, realizada em 1973, nos telhados de Lower Manhattan.



**Figura 12**

Trisha Brown, fotografia de Babette Mangolte da performance *Roof Piece*, Lower Manhattan, Nova York, 1973.

É uma imagem que revela uma concepção única da relação entre a pessoa e o ambiente. Os telhados são como porões ou armários: não são feitos para serem vistos. Quando são deliberadamente mostrados a você, você tem a sensação de estar vendo o funcionamento interno de algo. (PERRON apud CLAUSEN, 2010, p. 37).

*Roof Piece* é certamente uma peça de performance e dança, moldada pelas relações com o contexto urbano e seus observadores. Podemos criar pontes entre a obra de Jonas e Brown, sobretudo através de uma inversão de perspectiva. Enquanto o público observa a peça *Delay Delay* da cobertura do edifício de número 319 da Greenwich Street, a performance de Brown se espalha por alguns telhados e lajes dos edifícios de Manhattan localizados entre a 420 West Broadway até logo abaixo da Wall Street. Esse longo

percurso tem extensão de aproximadamente dois quilômetros e meio e atravessa os bairros do Soho, Tribeca e Distrito Financeiro. Se por um lado, na primeira, o atraso da percepção se dá pelos sinais sonoros dos blocos de madeira e pela distância que confunde a repercussão e captação desses sons, por outro lado, na segunda, o atraso das transmissões vem da própria cadeia sequencial entre os quatorze performers que copiam os gestos do anterior, fazendo chegar até o fim da linha uma coreografia dessincronizada, embora propulsora de grande reverberação.

A diferença marcante entre as obras se dá, ainda, por suas intenções com o público. Em *Delay Delay* existe um ponto de encontro determinado para que os espectadores assistam à ação, já *Roof Piece* não se sujeita ao alcance do evento, os que o notam o fazem por mera casualidade:

Você estava em um mundo completamente diferente, totalmente distante... e ninguém sabia que esse evento estava acontecendo, exceto aquelas poucas pessoas que por acaso calharam de estar nos telhados naquele dia. Semelhante ao jogo infantil de sussurros chineses, *Roof Piece* consistia em uma sequência de gestos estudados, uma espécie de código Morse performativo que viajava de um performer para o outro. Independentemente da posição espalhada do espectador por vários telhados, a coreografia de Brown e seu vocabulário particular de movimentos contraditórios e de gestos repetidos posteriormente se desvaneceu na sobreposição de distância e duração. (MCDONAUGH apud CLAUSEN, 2010, p. 37)

Acredito ser importante mencionar a relação de Jonas com a linguagem da dança que vigorava anteriormente à sua atuação como artista.<sup>14</sup> Tanto Yvonne Rainer como Robert Morris<sup>15</sup> são alguns dos artistas que escreveram, na década de 1960, relatos sobre a relação da chamada *nova dança* com a arte mínima. Tal conexão se deu através do corpo que, naquele momento, foi trabalhado como

---

14 Alguns bailarinos que se apresentaram no *Judson Dance Theater* participaram das performances de Jonas, como Barbada Dilly e Steve Paxton. Jonas afirma que o projeto da *Judson Church* abriu espaço para que artistas visuais como ela trabalhassem com a performance. Jonas cita em seus escritos, a inspiração na dança de Simone Forti, por sua “exploração natural e cotidiana do movimento” (JONAS, 2003, p. 121), além de Yvonne Rainer, Trisha Brown, Paxton e Deborah Hay.

15 Quando Morris criou junto com Simone Forti, por exemplo, suas peças de dança, comenta que os usos dos objetos surgiram como maneira de intervir nos problemas do espaço e do tempo, reduzindo a ação do performer a um conjunto de peças conduzidas por jogos e dispositivos que, ao serem manipulados, permitiam encontrar movimentos alternativos (MORRIS, 1965).

um objeto, dessubjetivado e exposto a uma série de experimentos. A minimização da energia, assim como as variações de ritmos e dinâmica através das repetições ou de eventos discretos são algumas das formas de eliminar e substituir o virtuosismo do movimento (RAINER, 1968, p. 263).

*Wind* (1968) é o primeiro filme de Joan Jonas. Filmado por Peter Campus e editado com a própria artista, foi realizado em 16mm, em preto e branco e sem banda sonora, e transferido futuramente para o vídeo. O filme é muitas vezes referenciado como uma expressão artística integrante do minimalismo, além de visto como alusão ao primeiro cinema. De todo modo, podemos observar na paisagem aberta, deserta e invernical de Long Island, uma das primeiras iniciativas de Jonas com a performance, com o cinema, e com as possibilidades trazidas pelo imprevisto de uma coreografia inicialmente desprovida de um grande significado. Em realidade, o sentido da obra é justamente a travessia e o percurso dos corpos na paisagem a partir de movimentos simples. A complexidade exposta na montagem surge, no entanto, pelo contexto desafiador e tempestuoso da praia. O vento que acometeu as filmagens do dia mais frio daquele ano foi uma casualidade bem-vinda, incorporada imediatamente ao evento, servindo de mote ou pressuposto para que os gestos se tornassem ainda mais curiosos e divertidos. Um fenômeno natural e circunstancial determinante para se induzir a experiência.

*Songdelay* (1973), segundo filme de Jonas, de dezoito minutos, também filmado em 16 mm e em preto e branco, poderia ser considerado uma obra que está na fronteira entre a performance e a nova dança sobre a qual estamos tratando, além de marcar o começo das traduções da artista de um meio a outro. No caso, uma tradução da performance *Delay Delay* para o meio cinematográfico. Jonas consegue captar e transmitir o mesmo dispositivo de distanciamento e proximidade visto ao vivo no ano anterior<sup>16</sup>. Através da montagem paralela, fruto dos cortes rápidos entre planos feitos com lentes grande-angular e teleobjetiva, um dos principais efeitos do filme é a composição dos sujeitos em cena. As

---

16 Embora filmada nas ruas e nos terrenos baldios de Tribeca, explorando novamente os entulhos da cidade, a dificuldade de reconhecimento da exatidão dos lugares onde aconteceu é desvendada por Crimp a partir dos resquícios de alguns dos edifícios que são visualizados em alguns planos: “Apenas uma sequência nos dá suficiente distância para fazer com que a localização tenha sentido: na parte superior esquerda de uma cena que mostra vários performers avançando de trás para frente por um terreno baldio, se pode ver a parte de trás da Federal Office Building entre as ruas Church e Barclay, e justamente abaixo, à direita, podemos distinguir o único sobrevivente das milhares de demolição da década anterior, um edifício do século XIX que se manteve triste e solitário na esquina das Ruas West e Warren até 2003. Isto significa que as ruas que aparecem bordeando o terreno pelo sul e oeste têm que ser as Ruas Warren e Greenwich, justo na esquina em que vivi entre 1974 e 1976” (CRIMP, 2010, p. 127).



seqüências são fragmentadas e mostram excertos de ações insinuando uma concomitância de acontecimentos. Por um lado, a amplitude do espaço é explorada pela grandeza da paisagem da cidade, como quando vemos a margem do rio Hudson ao fundo sendo atravessada por um barco. Pela localização da câmera fixa, certamente longe de onde os performers se moviam, os corpos ficam pequenos dentro do plano. Já no segundo caso, as lentes teleobjetivas permitem a proximidade dos corpos por intermédio de *close-ups* e planos detalhes que revelam a expressão dos performers.

**Figura 13**

Joan Jonas, frame do filme *Songdelay*, 16 mm transferido para vídeo, câmera de Roberto Fiori, Nova York, 1973.



O que vemos é uma imagem granulada que se mistura ao solo pedregoso por onde os performers caminham. A filmagem foi provavelmente captada próxima ao meio-dia, horário de maior contraste de luzes e sombras, refletindo jogos de claro e escuro. A partir de diferentes *props*, argola de aço, hastes e blocos de madeira, vistos também anteriormente em *Jones Beach Piece* e em *Delay Delay*, os performers ensaiaram suas propostas ao longo de um mês. Em movimentos que lembram exercícios de ginástica, fazem chocar os blocos com as mãos acima e abaixo da cabeça, percussão que compõe a trilha do filme com o objetivo de criar novamente o descompasso entre som e imagem. “O atraso sonoro nos informa que, enquanto vemos um dos performers em primeiro plano, ele está em realidade a alguma distância de nós”. (CRIMP, 2010, p. 127).



**Figuras 14, 15, 16 e 17**  
Joan Jonas, frames do filme *Songdelay*, 16 mm transferido para vídeo, câmera de Roberto Fiori, Nova York, 1973.



Como em *Delay Delay*, uma circunferência e uma linha feitas de tinta branca são pintadas no asfalto. Em um plano feito de cima, dois performers caminham sobre suas marcas no chão, segurando uma longa haste entre si. Num compasso maquinário, como de um “mecanismo de manivela” (CRIMP, 2010, p. 127), a sincronia repetitiva entre ambos os corpos é ritmada, os passos são negociados constantemente com intuito de que a circunferência seja contornada, e a linha, percorrida. Em certa medida, o filme é feito de movimentos circulares exercidos pelo corpo: em torno do próprio eixo, dentro do aro, no circuito desenhado no chão, e na semicircunferência realizada quando batem os blocos de madeira acima da cabeça. Jonas comenta:

Com relação à linha e à circunferência que os performers estavam pintando com tinta branca no chão da rua durante toda a performance, o tempo parecia ter outra medida na performance, se comparado ao filme. Os carros passavam de vez em quando, e nós gostávamos dessa interrupção. Também havia cães na peça ao vivo, então o trabalho era muito aberto e, de certo modo, solto, embora tenha sido coreografado (JONAS, 2007, p. 52).





### Figuras 18 e 19

Joan Jonas, frames do filme *Songdelay*, 16 mm transferido para vídeo, câmera de Roberto Fiori, Nova York, 1973.

Em *Songdelay*, a artista segura novamente um espelho nas mãos, em meio aos escombros e amontoados de terra. Dessa vez, Jonas aponta o objeto, que reflete os raios de sol, diretamente para a objetiva, tingindo a imagem de branco e cegando por alguns segundos o olhar do próprio espectador. O filme “frustra nosso desejo de conhecer ou possuir a cidade além de nossa experiência imediata no momento de sua utilização (...) todos esses elementos nos fazem tomar plena consciência da mediação fílmica da performance” (CRIMP, 2010, p. 127). Na arquitetura do plano cinematográfico, fragmentada pela linguagem artística e que interfere na suspensão temporal da cidade, os gestos não chegam a se explicar de todo. Jonas promove uma dobra sutil para que os espaços se apresentem de outro modo na imagem. As palavras são dissonantes em alguns momentos do filme, os performers conversam entre si, mas pouco se entende de fato. O trabalho de Jonas atravessa o uso corriqueiro do espaço, real e concreto, com outros gestos igualmente banais, não fosse por sua extraordinária metamorfose em outro meio, alcançada pelo tom peculiar do filme.

### “VAZIO CULTURAL”

Seria possível localizar na cidade do Rio de Janeiro espaços que foram redutos de uma atmosfera experimental e artística na década de 1970? Houve uma comunidade atuante no espaço público urbano brasileiro capaz de criar através da performance uma memória espacial, como a que vimos em Nova York? Talvez minha primeira tentativa de responder a essas questões seja compreendendo que o contexto político da ditadura militar não favorecia a circulação em espaços públicos, mas, ao contrário, cerceava e censurava os comportamentos considerados inapropriados. Ainda assim, sabemos que houve brechas e que muitos limites impostos foram transgredidos. Através dos relatos de historiadores e sociólogos, notamos uma potência de realização clandestina em teatros e cafés, mas também

nas ruas, nas praças, nas praias e no morro. Além disso, é possível dizer que houve no Brasil o surgimento de um espaço virtual e midiático. A esfera de visibilidade artística do país pode ser notada pela importância do acesso à televisão, dos festivais de música e do vídeo que circulou de mão em mão entre os artistas. Esses meios fizeram parte de certa publicização das artes, junto com os jornais e a chamada imprensa nanica.

É na década anterior, de 1960, que o marco da efervescência artística e cultural teve seu ápice no Brasil. Há uma ideia comum nos textos de Heloisa Buarque de Hollanda, Elio Gaspari, Zuenir Ventura e Roberto Schwarz<sup>17</sup> que afirmam que o país vinha experimentando um processo criativo e cultural crescente, como visto no Cinema Novo, na música, no teatro e no concretismo nas artes, que não cessaram com o golpe de 1964. Grosso modo, ainda que o engajamento artístico estivesse relacionado à militância política, paralelamente ao projeto de industrialização e modernização do país, artistas de certa elite cultural, empenhados na participação social, tratavam o povo como grande massa homogeneizada, desconsiderando ou escamoteando a complexidade das diversas classes que compunham a sociedade. Se, por um lado, a esquerda ortodoxa soava populista e propunha uma revolução nos moldes nacionalistas, as vanguardas artísticas, mesmo desconfiando dos parâmetros de luta propostos pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), igualmente almejavam uma linguagem popular. Um conjunto de reflexões confirma o momento repleto de ambiguidades e disputas ideológicas que, por vezes, contrapunham-se dentro das várias “esquerdas” associadas ao campo cultural. Mas o fato é que, segundo Hollanda (2004), Ventura (2000) e Schwarz (2007), até 1968 os intelectuais de esquerda foram poupados da tortura e da prisão, e suas produções não sofrem restrições de circulação, desde que não dialogassem de fato com as classes populares. Ao contrário, associaram-se a um “circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – a ser consumido por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes da classe média” (HOLLANDA, 2004, p. 35).

Houve, nesse período, a Tropicália, um dos movimentos dissidentes e críticos à intelectualidade política, com atuação mais marcante entre 1967 e 1968. Segundo Hollanda, a inquietação dos novos artistas – resistentes ao mito nacionalista, desanimados com o que se produzia culturalmente no país, e atentos aos movimentos artísticos e políticos que aconteciam nos EUA e na Europa – culmina num grande marco que iria influenciar toda uma geração. Ela diz: “recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário,

---

17 Refiro-me ao livro de Hollanda (2004), *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*; ao livro *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*, organizado por Gaspari, Hollanda e Ventura (2000); e ao livro *Cultura e Política*, de Schwarz (2007).

o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise.” (HOLLANDA, 2004, p. 64). Criticados por sua festividade inerente, considerados descomprometidos politicamente e refratários à ideologia de uma esquerda ortodoxa, a Tropicália, no âmbito musical, teve como marco o 3º Festival de Música Popular Brasileira de 1967, promovidos pela TV Record e pela TV Globo, no Rio e em São Paulo, em que Caetano Veloso canta a música *Alegria, Alegria*, expressando, além de sua vinculação de viés antropofágico às referências norte-americanas, seu desejo de ocupar a TV<sup>18</sup>.

As ideias da chamada contracultura vão circular pelas rodas e conversas e modificar atitudes, noticiadas pelas páginas do *Pasquim*. A coluna *Underground*, escrita por Luiz Carlos Maciel, divulga debates “onde o materialismo dialético aparece ao lado das drogas, da psicanálise, do rock, das novidades nova-iorquinas e do desbunde tropical” (HOLLANDA, 2004, p. 72-73). Entretanto, quando uma nova onda estudantil se organiza clandestinamente e sai às ruas novamente para protestar, instala-se a fase de maior dureza do regime militar. Em 1968, a partir da instituição do Ato Institucional Número 5 pelo General Médici, artistas são presos e perseguidos. Alguns recorrem ao *exílio artístico*<sup>19</sup> no exterior, principalmente em Londres e em Nova York. Hollanda, Ventura e Schwarz retratam em seus textos o período que abrangeu os anos de chumbo da ditadura militar, recorrendo ao “clima de ‘vazio cultural’, que alguns dizem marcar o momento” (HOLLANDA, 2004, p. 101). A expressão foi cunhada por Zuenir Ventura, e consta no prefácio de uma das edições de *Cultura em trânsito*:

Em julho de 1971, Zuenir cunhou a expressão “Vazio Cultural” na revista *Visão*. A paisagem cultural era desoladora. “O desaparecimento da temática polêmica e da controvérsia na cultura, a evasão dos melhores cérebros, o êxodo dos artistas, o expurgo das universidades”, desfiavam sequelas do eclipse da liberdade. Mesmo com tantos motivos, evitava atirar toda a culpa na censura. Incitava a reação à pasmaceira com uma metáfora do contorcionismo produzida por Paulo Afonso Grisoli, diretor de teatro. Se o *playground* está cercado de grades e as crianças proibidas de balançar na gangorra ou descer de escorrega, sempre haverá um menino que com três pedacinhos de pedra saberá “com elas construir um mundo mágico”. (PINHEIRO, 2000, p. 8).

---

18 Como afirma Hollanda (2004, p. 80): “A valorização da técnica e do moderno integram-se num sentido anárquico de subversão que namora os meios de comunicação de massa. Ao contrário dos outros artistas, que se constroem por “cantar na televisão”, Caetano Veloso declara, em várias ocasiões, que seu maior desejo é *estar* na TV, e não apenas cantar através dela. Ele quer ocupar e intervir naquilo que chama de “cultura popular de massa”. A TV, a novela, as revistas kitsch etc. são vistas como cultura, situações do sistema que devem ser mexidas”.

19 Me refiro ao termo *exílio artístico* em referência às ideias desenvolvidas por Dária Jarentchuk no texto “‘Exílio artístico’ e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova York nas décadas de 1960 e 1970” (2016), que será retomado no seguinte capítulo.

O tema do questionário distribuído pelo então jornalista do jornal *Visão*, que trata da decepção com os rumos da cultura, é descrito a partir de outras bases por Hollanda. Para a autora, a censura violenta exercida sobre a produção cultural no Brasil, associada ao “clima de ufanismo” que marcou a abertura econômica do país para os investimentos do mercado internacional – conhecido por “milagre brasileiro” –, acaba por provocar “um salto na indústria cultural”, que faz com que as artes percam “sua vitalidade crítica e praticamente deixe de interessar os setores da juventude universitária” (HOLLANDA, 2004, p. 102). No entanto, Hollanda irá refletir sobre algumas manifestações no âmbito da poesia<sup>20</sup> que foram pouco conhecidas no período, para além dos “heróis da resistência” vistos sobretudo na cultura popular e na música. Também cita o surgimento dos grupos de teatro “não-empresariais”, as pequenas produções no cinema, como os filmes super-8, os grupos mambembes de rock e chorinho, e a produção de livrinhos mimeografados (Ibidem, p. 107). As experiências dos poetas não são mais marcadas pela “descrença” diante dos problemas políticos. Como alternativa e não como oposição, apresentam uma recusa das linguagens estabelecidas, um “descompromisso” como resposta ao sistema:

Agora, o social parece estar fundido no indivíduo e, não raro, manifesta-se numa sensação de mal-estar, *de sufoco*. A marginalidade deste grupo não é mais literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano (HOLLANDA, 2004, p. 113).

Se tento traçar uma analogia com o que acontecia, sob outras bases, na cidade de Nova York, faço a partir dos traços que envolveram uma suposta saída frente aos acontecimentos políticos, econômicos e sociais enfrentados nos dois contextos. Busco a comparação através do que foi fomentado em cenários vistos como *esvaziados*, respectivamente, no plano urbano e cultural. Enquanto acontecimentos artísticos borbulharam em Nova York em espaços arruinados, às margens do contexto dos museus e das galerias, no Brasil, no intervalo entre um passado recente que havia florescido artisticamente e um futuro incerto, artistas davam indícios de resistência pela transformação no âmbito cotidiano, na valorização de um presente que os levava a produzir uma alternativa aos discursos oficiais.

Aproveitando o gancho insinuado por Hollanda, acredito que Regina Vater tenha sido uma dessas artistas que traçou um percurso “marginal” construído em rede, ou, como suas obras sugerem, um caminho feito de *nós*. Ao lado de artistas como Hélio Oiticica, retrato a seguir o que acredito ser um paralelo entre as ocupações das ruas em Nova York e no

---

20 Nesse capítulo, Hollanda refere-se principalmente aos autores das publicações das revistas *Frenesi*, *Vida de artista*, *Nuvem Cigana*.

Rio de Janeiro. Os *nós* de Vater remetem a significados distintos, pouco precisos, que se relacionam com o plano simbólico, assim como foram as diversas formas de ocupação e restituição da esfera pública no Brasil. No caso de Vater, a artista demonstrou um olhar cauteloso sobre as raízes que dão significado às experimentações em grupo, em espaço público, a partir de uma espécie de *jogo* que remonta às brincadeiras em praças urbanas.

## UMA FORMA DE COMPORTAMENTO

Se, na primeira parte do capítulo, reforcei a fragmentação espacial evocada pelos artistas de Nova York, especialmente na obra de Jonas, faço referência agora, pelas palavras de Hollanda, a uma multiplicidade de camadas expressivas no âmbito brasileiro que convoca outro tipo de fragmentação, muito mais subjetiva e emotiva, relacionada à maneira como percebiam o mundo. Somado ao obscurantismo que assolou o país, a guinada experimental e inventiva de um grupo de artistas e poetas como, entre outros, Torquato Neto e Wally Sallomão, partia de uma certa inclinação à loucura, junto a uma proposta de “morte às linguagens existentes”:

O empenho de mudança refere-se inicialmente à transformação do artista dentro de suas relações mais gerais com o sistema. Importa a viagem, o percurso, a campanha mais do que o resultado. A preocupação é com o *aqui e agora* e o aqui e agora do Pós-Tropicalismo é ambíguo, múltiplo, contraditório: a intervenção possível exige a participação, a “batalha” nos próprios circuitos do sistema, sem abrir mão de uma linguagem que se opõe violentamente à ordem desse mesmo sistema. (HOLLANDA, 2004, p. 85-86)

Esse gesto de recolher partes do real agora se manifesta como forma de apreensão do mundo extremamente vinculado a uma postura geral de vida. Mais do que uma observação do mundo, onde sujeito e objeto estariam mais ou menos delimitados, a fragmentação é sentida a nível das próprias sensações mais imediatas. O binômio Arte/Sociedade começa a se confundir com uma postura vitalista que definirá o binômio Arte/Vida. Mais do que um procedimento literário, a fragmentação, nesse grupo, é um sentimento de mundo, uma forma de comportamento. (Ibidem, p. 90-91)

Todos os movimentos insubmissos que atravessaram o período pareciam partir de um mesmo princípio: por um lado, driblar a censura, por outro, fugir do modelo e padrão de arte adotados convencionalmente

para atender ao consumo da indústria cultural que ganhava espaço no país. Arelado aos precursores do Cinema Marginal, Hélio Oiticica, por exemplo, irá denominar sua prática artística de *subterrânia*, por seu caráter clandestino, em referência ao *underground* estadunidense, com a ressalva de que a marginalidade inata ao Brasil esteve sempre intrínseca aos processos de produção local se comparados à hegemonia de países europeus e aos Estados Unidos<sup>21</sup>. Os filmes do Cinema Marginal são quase como outra forma de arquivar a relação entre a experiência artística e o espaço público. Foram filmados em carros, em trânsito, em circulação pelas ruas e por lugares icônicos das cidades de São Paulo, do Rio de Janeiro e também de Nova York, com cenas na Praça da República e em Wall Street, para citar apenas alguns casos<sup>22</sup>.

A relação de Oiticica com as ruas tem início já nos anos 1960, desde que começou a frequentar diariamente a escola de samba no morro da Mangueira em 1964, a convite do amigo escultor Jackson Ribeiro. A despeito de toda a tensão que havia entre um menino de classe média, filho de pai intelectual e anarquista, da zona sul do Rio, e os moradores daquela comunidade, sua relação com a favela lhe inspirou a criação de diversas obras espaciais. As experiências de deambulação<sup>23</sup>, em que caminhava por lugares periféricos do Rio de Janeiro, foram formadoras de seu programa de *anti-arte ambiental*. O modo de se relacionar com as cidades em que habitou, Rio de Janeiro, Londres e Nova York, deu-se em espécies de ciclos contínuos que o levavam para fora e para dentro dos museus, demonstrando que não havia fronteira no modo como se propôs a experimentar a arte. Enquanto morou em Nova York se aproximou da fotografia e das experiências com os quase-filmes. Sua saída emblemática em direção a outras formas de habitação e convívio, principalmente nos *Babylonests* ou *Ninhos Babilônicos* que constrói em seu loft em Nova York, após ter produzido *Éden* (1969) na galeria Whitechapel em Londres, demonstraram que o espaço é algo tramado nas relações de contato<sup>24</sup> estabelecidas com os frequentadores de sua casa.

Não são poucos os relatos de amigos comentando sobre os convites de Oiticica para que visitassem seu apartamento-ateliê localizado na Second Avenue do East Village, uma espécie de espaço de troca artística, além de ócio e lazer. A relação porosa que cria entre

---

21 Para saber mais, ver Duarte (2017).

22 Refiro-me aos filmes *O Bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Agripina é Roma-Manhattan* (Hélio Oiticica, 1972). Sobre o último, ver Machado Júnior (2017).

23 Guilherme Wisnik aproxima essa experiência e as práticas vivenciais de Lygia Clark muito mais ao situacionismo europeu, do que ao minimalismo norte-americano.

24 Laura Harris define com maior profundidade essa ideia de “contato” no capítulo dois de seu livro *Experiments in Exile: C. L. R. James, Hélio Oiticica and the Aesthetic Sociality of Blackness* (2018).

os espaços públicos e os espaços construídos, com olhar aguçado sobre a materialidade das coisas, também desembocou em suas formas de perceber as ruas e os objetos encontrados nela, os chamados *objet-trouvé*. Segundo aponta Guilherme Wisnik, em algumas de suas perambulações pelo Rio de Janeiro, após retornar de Nova York no final da década de 1970, Oiticica se aproximou dos escombros gerados pela reurbanização da cidade:

Refiro-me especialmente às suas ações de deriva e arqueologia urbana ocorridas nas dobras marginais da cidade do Rio, situadas entre a modernização e a informalidade, como a área da Avenida Presidente Vargas, que liga o centro à chamada Cidade Nova, e o bairro suburbano do Caju, onde um aterro de lixo contrasta com resquícios do passado imperial da cidade, como a casa de D. João VI. (WISNIK, 2017, p. 99).

*Manhattan Brutalista* (1978) é “um pedaço de asfalto com a forma da ilha de Manhattan” (WISNIK, 2017, p. 101) que Oiticica encontra no entulho das obras do metrô que estava sendo construído sob a Avenida Presidente Vargas. Para Moacir dos Anjos, apesar das deambulações de Oiticica terem ocorrido desde o início e ao longo da década de 1960, o termo *delirium ambulatorium*, o “ato de deambular como estopim da invenção” (DOS ANJOS, 2012, p. 41), aparece com mais frequência em cartas para amigos e em programas artísticos que realiza após ter vivido oito anos em Nova York e em seu retorno ao Rio de Janeiro em fevereiro de 1978 (DOS ANJOS, 2012, p. 26). Dessa ideia surge um novo trabalho, cujo título é *programa in progress CAJU*.

Para esse projeto, Hélio Oiticica propunha convidar diversos “participadores” (incluindo artistas, críticos, designers, poetas, fotógrafos, cineastas, paisagistas), além de outros que quisessem aderir espontaneamente à proposta, para tomar o então depreciado bairro do Caju (região que fora importante durante o período imperial Português no Brasil) como se este fosse um *playground*, em que os visitantes poderiam realizar trabalhos antes esboçados e/ou tentar descobrir (“achar-play”) o que fazer diretamente no local escolhido (“ground”) (DOS ANJOS, 2012, p. 38).

*Devolver a terra à Terra* (1979) foi um dos *acontecimentos poéticos-urbanos*, em que Oiticica retira um pedaço de terra do bairro do Jacarepaguá e o transporta em uma caixa para o aterro de lixo do bairro do Caju, despejando-o dentro de uma estrutura quadrada de madeira vazada. Dos Anjos enxerga essa ação como demonstrativa do que Oiticica almejava propor, como uma forma de apropriação da extensão da cidade, uma experiência feita ao longo do tempo, processualmente, a partir da criação de um “ambiente” criado no próprio espaço público: “O RIO é a



cidade ideal que amalgama níveis / bairros / regiões totalmente diversas num campo urbano só: o RIO é o paraíso do *delirium ambulatorium*” (OITICICA apud DOS ANJOS, 2012, p. 38). Já Wisnik coloca as seguintes indagações: “Mas haveria algum sentido de fecundação simbólica nessa deposição de terra boa sobre um aterro de lixo? Ou será que, ao contrário, tratar-se-ia de uma cova? Um enterro simbólico da esfera pública no Brasil, ao mesmo tempo que uma busca da praia e do samba soterrados sob o asfalto?” (WISNIK, 2017, p. 102). De toda forma, Oiticica talvez tenha sido um garoto que com três pedacinhos de pedras construiu um mundo mágico<sup>25</sup>. Não é mera casualidade que Regina Vater tenha se aproximado do artista quando foi viver em Nova York.



**Figura 20**  
Hélio Oiticica, foto de  
*Manhattan brutalista*, Rio  
de Janeiro, 1978.

## PRAÇAS - PLAYGROUNDS

No prefácio do catálogo de uma exposição intitulada *Playgrounds: reinventar la plaza* que aconteceu no Museo Reina Sofía em 2014, a Comuna de Paris, ocorrida em 1871, aparece como um marco histórico a partir do qual se desdobrarão as primeiras manifestações ligadas às vanguardas do início do século XX, em que o *terreno do jogo* é associado à tomada do *espaço público*, da

25 Referência às indagações de Pinheiro (2000) no início do subcapítulo.

praça e das ruas. Em alguns casos, esse território será previamente definido, sintoma da especialização que compõe o planejamento da esfera urbana, como um lugar propício para o acontecimento lúdico, de expressão de desejos e de reinvenções de novas formas de sociabilidade apoiadas na noção do tempo de ócio e lazer (BORJA-VILLEL et al, 2014, p. 9-10). A exposição se estende por um arco temporal que comporta desde manifestações artísticas, como o Mapa Psicogeográfico que Guy Debord cria em Paris em 1957, até protestos políticos como o *Occupy Wall Street* de Nova York em 2011.

Tais associações são possíveis de serem feitas porque os acontecimentos políticos, como também foi o 15M, ocupação história da Puerta del Sol em Madri no mesmo ano que a das ruas de Nova York, são marcados por um período prolongado de ações, o que leva às novas estratégias de convivência e resoluções coletivas que só podem ser alcançadas pela negociação entre a multiplicidade de vozes que ocupam o espaço por um período determinado. Me parece que, assim como um jogo de tabuleiro pode transformar uma mesa de café, as mudanças vistas nesses espaços acontecem a partir da construção de estruturas provisórias como tendas e barracas, o que amplia o imaginário do que pode ser um espaço público, muitas vezes um mero local de passagem, para tornar-se um campo ocupado e imantado de força e participação política. Essa virada me faz perceber que o diálogo com as práticas da teatralidade e performatividade vão ajudar a romper o caráter passivo dos habitantes das cidades de maneira comparável às obras artísticas que tem como base a proposta de experimentação em espaços abertos, na medida em que também convidam à participação.

No entanto, diferentemente do tabuleiro, em que “as fichas voltam a seu lugar” e nada muda necessariamente (ANTONCIC, 2014, p. 81), as manifestações políticas querem justamente mudar as regras do jogo. Rodrigo Pérez Antoncic irá contrapor os sentidos de *play* e de *game*, palavras que em inglês possuem conotações diferentes, usando como referência as discussões apontadas por Johan Huizinga e Roger Caillois que contribuíram para definir a distinção entre *paideia* e *ludus*<sup>26</sup>. Antoncic também faz um aporte historiográfico sobre os espaços conhecidos por *playgrounds*, zonas

---

26 Huizinga considerava as pulsões lúdicas “em paridade com o desenvolvimento do intelecto e das artes da fabricação: postulava um *Homo ludens* ao par de *Homo sapiens* e de *Homo faber*” (ANTONCIC, 2014, p. 81). Caillois fará uma diferenciação entre *paideia* e *ludus*. Como diz Antoncic: “Ambos reconheceram no jogo sua radical alteridade, advertindo que esse somente pôde se desenvolver entre limites temporais e espaciais. Não disseram, mas somente a matriz institucional de *ludus* facilita a consolidação de sua arena enquanto figura estável, enquanto que em sua espontaneidade, a *paideia* é resistente à resolução arquitetônica do lugar do jogo. E, no entanto, coincidiram em que não há no jogo nenhuma intenção de modificar o mundo. Como bem apontava Caillois, depois do jogo nada muda, as fichas voltam ao seu lugar”. (ANTONCIC, 2014, p. 81).

planejadas especificamente com a finalidade de criar, em meio ao espaço urbano, um lugar de experiência lúdica para as crianças.

Parte do projeto moderno de domesticação das brincadeiras no início do século 20 estaria mais próximo da ideia de *paideia*, e mais distante dos espaços esportivos planejados para os jogos, entendido como *ludus*. Segundo Antoncic (2014), as ideias em torno do que seriam esses *playgrounds* se apresentam de variadas formas no contexto urbano: nos espaços planejados no entorno da cidade, como na implementação do projeto de Aldo van Eyck em Amsterdam a partir de 1947; nos lugares ocupados por crianças nas ruínas do período pós-guerra; e nos projetos mais bem definidos em que se propõe expandir os lugares de lazer no âmbito residencial, como foram os espaços projetados por Le Corbusier na Unidade Habitacional de Marselha (1947-1952).

Diante das discussões desencadeadas por grupos de urbanistas, paisagistas e arquitetos, houve divergências sobre a criação de espaços estipulados para as brincadeiras infantis em meio ao que era considerado o tumulto da vida urbana. Alguns, como Jane Jacobs, discordavam dos projetos de renovação urbana com essa finalidade, por insistir na ideia de que a rua, aberta a seus diversos usos, era por natureza “uma plataforma não especializada, diante da qual jogar, passar o tempo e formar uma opinião importante acerca do mundo” (JACOBS apud ANTONCIC, 2014, p. 82). Curiosamente, chama a atenção que a ideia de “praia” seja, em quase todos os casos, emulada pelos poços de areia em forma de “círculo mágico” (ANTONCIC, 2014, p. 87).

#### Figuras 21 e 22

Lina Bo Badi, *Escultura praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon*, desenho, 1968; Nelson Leirner, *Playgrounds*, fotografia, MASP, 1969.



Em alguma medida, as ideias em torno de parques infantis relacionados à esfera artística também tiveram lugar no Brasil. Em 1969, no momento da inauguração do Museu de Arte

de São Paulo projetado por Lina Bo Bardi, uma mostra chamada *Playgrounds* é inaugurada no vão livre do MASP pelo artista Nelson Leirner, com obras participativas em um local aberto aos passantes da cidade. Um ano antes, a arquiteta havia proposto um estudo preliminar projetando ideias sobre esse espaço do museu, desenho conhecido pelo título de *Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon*. De modo similar, em 1971, ao longo de seis encontros organizados por Frederico Moraes, em conjunto com os artistas Antônio Manuel, Carlos Vergara e Wilma Martins, entre outros, os *Domingos da Criação* reuniram crianças e adultos para uma experiência lúdica e pedagógica atrelada às propostas artísticas e experimentais em um espaço de convívio no espaço externo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Os *Domingos* ocuparam os vãos livres, os jardins projetados por Burle Marx, e tinham a paisagem do Aterro do Flamengo ao fundo, como era a ideia de seu arquiteto, Affonso Reidy. As propostas eram disparadas por suportes e materiais diferentes a cada edição, como milhares de tiras de papel que tomaram conta de um espelho d'água, caixas de papelão, fios coloridos enterrados no entorno do museu, areia, tecidos, músicas e propostas corporais. Moraes foi um grande proponente das ações artístico-pedagógicas do museu. Anos antes, esse mesmo museu expulsara em um gesto polêmico os passistas da Mangueira que usavam os *parangolés* de Oiticica durante a mostra *Opinião 65*, reforçando as fronteiras paradoxais das instituições artísticas, que restringem o acesso aos seus espaços. Talvez por esse motivo, Oiticica, em sua “linha abertamente marginal, valoriza os terrenos baldios por oposição aos parques e jardins modernos, como o Aterro do Flamengo, que chama acintosamente de ‘parcote’”, como afirma Wisnik (2017, p. 99).

Outro projeto ligado ao MAM do Rio de Janeiro foi o curso oferecido em 1972 pela artista Anna Bella Geiger, que, juntamente

**Figuras 23 e 24**

*O domingo por um fio*,  
fotografia de Beto Felício;  
*O tecido do domingo*,  
fotografia de Raul  
Pedreira, MAM, Rio de  
Janeiro, 1971.







**Figura 25**  
*Domingo de papel,*  
 fotografia de Ronald  
 Theobald, MAM, Rio de  
 Janeiro, 1971.

com os alunos, fez uma excursão até a Lagoa de Marapendi, na Barra da Tijuca. Ali o grupo realizou experimentações que seriam expostas posteriormente no museu por meio de documentos, fotografias e um filme super 8 em uma mostra intitulada *Circumambulatio*, que tinha como proposta questionar o conceito de Centro. Há, também em Geiger, um desejo consonante com outros artistas daquele período de *ocupar o mundo*, contestar a realidade e sair das esferas institucionalizadas da arte<sup>27</sup>. Ainda que o perigo da criação de espaços controlados institucionalmente seja evidente, o debate sobre a reinvenção de uma nova esfera pública passa pela discussão moderna sobre como nos relacionamos com as cidades. Em algum momento da história, a imagem do *flâneur* como uma figura que passeia de modo contemplativo pelas ruas da cidade foi substituída por outros imaginários propícios a repensar os usos dos espaços onde habitamos. Exemplo disso são as iniciativas que propõem outras formas de se apropriar da cidade, como as que foram analisadas no início deste capítulo, ou as que foram vistas nos *programas ambientais* de Oiticica, sem falar nas deambulações dadaístas e surrealistas, que inspiraram os jogos criados pelos situacionistas.

---

27 A exposição também foi apresentada no ano seguinte no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a convite de seu curador Walter Zanini. Registradas pelo fotógrafo Thomas Lewinsohn, as interferências na terra criadas pelo grupo estariam relacionadas à subjetividade do espaço através de formas simbólicas, psíquicas e mitológicas, fazendo alusão à autores como Carl Jung e Mircea Eliade, e tendo também como base imagens circulares como espirais, conchas e o próprio universo, a Via Láctea. Para saber mais, sugiro as leituras das teses de doutorado de Gabriela Barzaghi De Laurentiis (2022) e de Talita Trizoli (2018).

Como visto no primeiro capítulo, Regina Vater já havia realizado sua primeira experimentação ambiental na praia da Joatinga no Rio de Janeiro em 1970. *Magi(o)cean* foi um gesto de denúncia e ao mesmo tempo de limpeza, crítica e oferenda. Junto com amigos, construíram um altar com a areia da praia e com objetos e materiais encontrados e coletados ali. Ainda que sua ideia estivesse longe de se assemelhar ao projeto de um parque, visualizo no gesto de construção pelo manejo da areia certa similaridade com as brincadeiras que as crianças fazem no litoral. No caso, uma singela estrutura arquitetônica pode ser notada pelas escadas que compõem esse altar. A própria praia, transformada momentaneamente, é o lugar de origem que inspira os bancos de areia dos *playgrounds* infantis.

Ao expor suas intenções com a obra por meio da ideia da *instalação*, a artista se aproximou conceitualmente dos problemas espaciais ligados a essa linguagem e do propósito performativo e conceitual que envolveu o evento. Em 1971, Vater se muda para São Paulo para trabalhar como designer. Fica quase um ano sem pintar, tomada pela intensidade do trabalho, e então decide retornar à pintura, embora estivesse menos interessada em realizar trabalhos como os da fase da *Nova Figuração* (1966-1967) ou de sua série *Tropicália* (1968), que foi inspirada no artista *pop* estadunidense Tom Wesselmann. Passa a desenhar, pintar e fotografar figuras de *nós* e cordas amarradas sobre diversos suportes, como sacos de supermercado e de pão. Ela afirma: “minha ideia inicial era reproduzir muito bem as cordas e os nós, para poder expressar a ideia de encurralamento (...) Como sempre fui muito ligada à fotografia, passei a utilizá-la como meio de pesquisa. (...) Faço as fotos, retoco os negativos e as cópias e, depois de ampliá-las, coloco em cima minhas ideias”<sup>28</sup>.

**Figura 26**  
Regina Vater, *Nós I, II e III*,  
pintura sobre tela, 1972.



28 Depoimento de Regina Vater no recorte do Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1973, “Regina Vater: O nó a caminho do laço”, cedido pelo Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo em maio de 2022.

Em meio ao processo, pinta um tríptico com as cordas envolvendo corpos nus femininos, como aqueles já vistos em suas pinturas ligadas à paisagem. Agora eles se apresentam geometricamente recortados e atados, com as cores da bandeira do Brasil ao fundo, obra com a qual Vater ganha o prêmio de viagem ao exterior do XIX Salão Nacional de Arte Moderna do MAM do Rio de Janeiro em 1973. Segundo a artista, as cordas foram também um desdobramento de todos aqueles cordões umbilicais que já existiam em suas primeiras pinturas a partir das vísceras dos corpos: “Apesar de tudo novo e diferente, a minha problemática interna estava lá, com os emaranhados da cuca. A insegurança de uma vida nova fez com que eu reatasse com o passado”<sup>29</sup>. As exposições individuais que realizou em São Paulo e no Rio de Janeiro apresentando as obras com laços e nós despertaram diversos comentários críticos, que tentavam interpretar a evocação desse imaginário em torno da ambiguidade proposta pela própria artista. Exemplo são os comentários feitos por Walmir Ayala e pela própria artista a Frederico Morais:

O nó é uma versão tradicional do ponto. E o ponto é o princípio de tudo. (...) O nó é ainda o início da trama: fusão e mistério, fundamento e evolução. (...) Sua proposta de enlaçamento, pressupõe a redução de uma enganosa liberdade, superada pela fusão, compromisso moral, o que significa a antialienação. Os nós e cordas de Regina Vater comprometem os corpos entre si, ou o corpo com o esquema. Há um ritmo de luta nestes desenhos meticulosos e espontâneos, nos quais as geometrias interferem como suportes espaciais, reforçando a vertigem das formas anatômicas numa contorção antropofágica e apaixonada.<sup>30</sup>

O nó ata, amarra, impede, aguilhoa. Existem várias qualidades de nós que nos aprisionam: o nó da cuca, o nó da voz, o nó na garganta (dizem que este é o nó do pecado original – o pomo de Adão). O nó górdio da mitologia, o qual não se desata nunca. O nó cego. O nó pode virar escrita como no caso dos Incas, de artesãos de cálculo. Estamos todos emaranhados nos nós de dentro e nos nós de fora. O nó da questão é desatá-los. Porém, como em tudo, existe a teoria dos opostos. O nó pode ser terrível como pode ser bom. Ele pode, por

---

29 Depoimento de Regina Vater no recorte do *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1972, por Regina Coelho, “La Vater: É preciso mostrar os nós”, cedido pelo Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo em maio de 2022.

30 Recorte do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 de agosto de 1972, por Walmir Ayala, “O nó e os laços”, cedido pelo Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo em maio de 2022.



exemplo, ser um laço de afeto e de amizade que nos une. É preciso desamarrar os nós (não permitir que nos enforcem), conservar os laços. Não fazer como é muito comum por aí. Estamos dando mais nós e perdendo todos os laços.<sup>31</sup>

Em seu período em São Paulo, Vater frequentava grupos teatrais, o que a levou a colaborar com a capa do disco para a peça *Calabar*, que foi censurada assim como o musical. Em seus relatos, conta que após assistir uma peça de Zé Celso, chamada *Gracias Señor*, teve a ideia para uma nova performance. Ela se depara com uma crítica que diferencia os “catatônicos”, aqueles que aceitavam a situação do governo, e os “esquizofrênicos”, aqueles que não sabiam o que fazer diante da situação vivida<sup>32</sup>. Vater decide enfrentar esse impasse através de seu próprio trabalho, convidando os amigos do teatro para amarrar clandestinamente metros de cordas na rua Direita, importante centro corporativo de São Paulo. Eles aceitam participar, mas quando a artista pede o apoio de Walter Zanini, naquele momento curador do MAC de São Paulo, ele a desencoraja por medo da censura que o evento poderia sofrer. As formas bidimensionais das cordas que Vater vinha produzindo há dois anos ganharia corpo no espaço. A artista conjuga seu impulso performativo com a experiência que tinha tido em São Paulo ao lado de uma psicóloga, quando realizaram um trabalho com diferentes grupos com o objetivo de fomentar os processos criativos e artísticos dos indivíduos, em que também haviam partido da ideia dos nós.

No dia 16 de setembro de 1973, de passagem pelo Rio de Janeiro, um pouco antes de sua viagem para Nova York, Vater realiza o evento *Nós* na Praça Nossa Senhora da Paz em Ipanema. Com permissão do órgão responsável pelo espaço, convida amigos e os frequentadores do local para participar de uma *atividade de caráter lúdico* em uma tarde de domingo. A proposta apresentada dessa maneira à prefeitura leva ao consentimento do uso do espaço, o que revela um olhar de inocência sobre as possibilidades de um jogo em um contexto público urbano. Naquele dia, os participantes estavam livres para realizar amarrações da maneira que quisessem, utilizando os rolos de cordas e barbantes doados por um comerciante local. Segundo Vater, compareceu gente de todas as idades e raças. Pessoas da favela, pessoas que chegavam de biquíni da praia, pessoas de

---

31 Depoimento de Regina Vater no recorte do Jornal *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1972, por Frederico Morais, “O Nó: prisão ou laço”, cedido pelo Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo em maio de 2022.

32 Entrevista de Regina Vater concedida a Arethusa Almeida de Paula (2015), transcrita em sua tese “Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater”.

diversas classes sociais e gêneros. Uma grande parcela saiu da igreja localizada em frente<sup>33</sup>. O evento foi fotografado por Hugo Denizart e Sérgio da Matta e teve a participação da antropóloga e psicóloga Halina Grynberg, que fazia perguntas aos participantes: *Você se sente amarrado? Quais são as coisas que te amarram na vida? Dá pé desarmar os nós e conservar os laços?*

Vater montou um audiovisual de quatro minutos com as fotografias coloridas e com a entrevista em *off* feita por Grynberg. Mostrou posteriormente para Guy Brett e Lucy Lippard e ambos tiveram a mesma reação ao assistir: “É incrível, como em um país sob uma força ditatorial tão dura as pessoas estão fazendo isso?” (VATER, 2004)<sup>34</sup>. Especificamente em duas das fotografias, em que se vê uma pessoa como uma “múmia” (Ibidem), com cordas amarradas e enroladas em torno de si cobrindo todo o corpo, a situação remetida não pode ser outra que não uma relação com a tortura. O corpo está diante de uma árvore, com os pés bem juntos e as mãos apoiadas, como se também estivessem amarradas no emaranhado da corda que sai como uma teia para fora do quadro. Segundo Vater, a frase *Made in Brasil* lida no tecido que recobre a cabeça acaba por sugerir uma alusão à tortura realizada no país pela ditadura civil-militar.

**Figuras 27 e 28**

Regina Vater, frames do audiovisual *Nós*, Praça Nossa Senhora da Paz, Rio de Janeiro, 1973.



A referência a uma situação vivida no país não impede que a obra reverbere o quadro político de outros países da América Latina. O Chile acabava de sofrer um golpe militar dias antes do evento de Vater, no dia 11 de setembro de 1973, destituindo o então presidente

33 Vater narra o evento em uma longa conversa com Cary Corvoda quando a artista vivia em Austin, Estados Unidos, como parte da série “Recuerdos Orales: Interview of the Latino Art Community in Texas”, programa do *Center for Latino Initiatives* do *Smithsonian Archives of American Art*, 2004.

34 Conversa entre Regina Vater e Cary Corvoda, 2004.

eleito Salvador Allende para conduzir o general Augusto Pinochet ao posto de líder do novo regime ditatorial até 1990. Não é possível afirmar categoricamente que Vater tenha realizado *Nós* a partir do que acontecera ao país vizinho, ainda assim, a proximidade dos eventos me faz refletir sobre a gama de traumas ligados aos regimes de violência política. Se pensarmos no motivo das cordas por uma perspectiva histórica, seria possível retroceder a eventos anteriores às ditaduras latino-americanas, a exemplo dos navios negreiros que cruzaram o oceano Atlântico e aportaram na América Latina com milhões de pessoas escravizadas.

Nesse sentido, a performance de Vater me conduz a diversas camadas de análise. Como apontado pela própria artista, seu título remeteria tanto a *nós* enquanto um corpo coletivo, quanto aos laços que podem ser criados nos processos de aliança. Poderíamos entender essa forma de relação como uma ligação capaz de atar contextos mais amplos, como uma memória entre países e pessoas no continente sul americano? Na obra *A Chile* (1979-1980), a performance de Elías Adasme é muito mais direta na maneira de tratar a violência sofrida em seu país. O artista se pendura de cabeça para baixo, tem seus pés amarrados e posiciona ao lado de seu corpo o mapa do Chile, promovendo, como na obra de Vater, um paralelo entre a imagem de tortura e o país de referência. As foto-performances foram espalhadas em cartazes pelos muros de Santiago, e o tempo de permanência mostra que são, muitas vezes, rapidamente arrancadas.

**Figuras 29 e 30**  
Elías Adasme, *A Chile*,  
fotoperformance,  
Santiago, Chile, 1979-1980.





Se, por um lado, as propostas de jogo possibilitadas pela amarração das cordas levavam a uma relação de fisicalidade com esse objeto, desencadeado pelo ato de brincar, o que teria por si só seus desdobramentos, por outro lado, as perguntas lançadas aos participantes os levaram a conceituar o próprio gesto e a refletir sobre liberdade e aprisionamento. Os oficiais não contavam com a perspicácia da artista. Vater propôs nada menos que uma performance pública com referências claras ao uso das cordas como instrumento de tortura utilizado na ditadura. O evento desafiou as autoridades governamentais, conforme ela mesmo diz: “isso realmente foi um protesto, um ótimo protesto, você sabe. E eu não falei para as pessoas como fazer isso, elas inventaram seus próprios meios” (VATER, 2004). A partir do modo de apropriação da praça, o coletivo lançou luz aos atos de violência política que eram sofridos pelos presos políticos às escondidas, na obscuridade dos quartéis.

Naquele dia, a performance se tornou uma plataforma de comunicação, um mecanismo de manifestação simbólica, um protesto que burlou a censura e ganhou autonomia quando os corpos envolvidos também puderam ressignificar a própria experiência de liberdade. As cordas manipuladas pelas crianças e pelos adultos

**Figuras 31, 32, 33 e 34**  
Regina Vater, frames do  
audiovisual *Nós, Praça*  
Nossa Senhora da Paz, Rio  
de Janeiro, 1973.





**Figuras 35, 36 e 37**

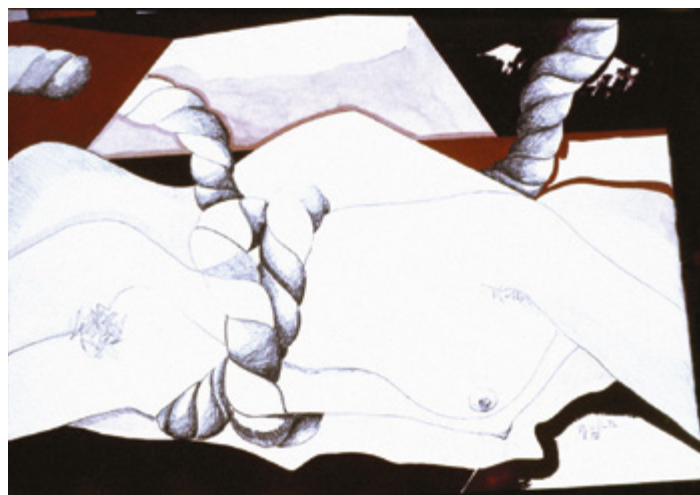
Regina Vater, frames do audiovisual *Nós, Praça Nossa Senhora da Paz*, Rio de Janeiro, 1973.



ora tornaram-se fios de puxar carrinhos, ora pula-corda. Alguns participantes construíram grandes emaranhados semelhantes a teias de aranha, impondo um ar desafiador quando o objetivo era atravessar as linhas. Em outros casos, os fios eram como extensões da cabeça ou do cabelo, ou ainda ajudaram a juntar duas ou mais pessoas. Feitas de linhas trançadas, as cordas também se multiplicavam quando se desfaziam, como visto nas mãos de uma mulher sentada ao banco, processo semelhante ao ato de desfazer as meadas quando se busca uma linha mais fina para bordar. Serviram ainda de garras quando amarradas envolta da cintura, como os tentáculos de um polvo, em uma ciranda de mulheres formada ao redor. Ao longo de três horas, um grupo fundado ao acaso criaria uma grande instalação na praça do Rio de Janeiro.

Em seu artigo “Insubordinate Bodies” (2021), Emily Citino faz um paralelo entre a falta de censura da performance e as questões de gênero. Ela argumenta que pelo fato de Vater ser uma artista relativamente desconhecida no período isso lhe permitiu “explorar pontos de vista das mulheres como sujeitos passivos”, o que não seria um motivo de censura, podendo trazer à tona questões relacionadas à ditadura no país (CITINO, 2021, p. 59). Para fazer

essa colocação, Citino parte da presença massiva das mulheres na ação, assim como do fato de Vater ter explorado, em suas pinturas feitas no ano anterior, corpos femininos sem cabeça e sufocados pelas cordas. Nas palavras de Vater, a atribuição de seu gesto está relacionada ao fato de “não permitirem às mulheres pensar no Brasil” (VATER, 2004), o que as faria viver uma dupla opressão, tanto pelo modelo patriarcal de sociedade quanto pela política autoritária do país (CITINO, 2021, p. 63). De todo modo, penso que tocar em temas que envolvessem quaisquer menções aos debates e às manifestações feministas no Brasil também seria um motivo para o evento ter sido censurado.



Vater apresentava, também no período, sua primeira exposição individual em São Paulo, onde expôs uma série de desenhos e pinturas dos *Nós*. Em algumas entrevistas aproveitou para amplificar a ideia em torno da palavra. Antecipou alguns de seus desejos para sua viagem ao exterior, na medida em que buscava ampliar redes a partir do contato com outras pessoas de fora do Brasil. Talvez, também como uma forma de driblar a censura, a ideia que se sobressai nos jornais da época é a de que “é preciso desatar os nós e preservar os laços”, palavras de Vater que abriam sua exposição e que foram entoadas nas manchetes dos jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo<sup>35</sup>. Apesar disso, em entrevista publicada quando Vater acabara de ganhar o prêmio de viagem, a artista reitera o sentido dos *nós* como uma metáfora das dificuldades enfrentadas no país, raiz conceitual que a impulsionou primeiramente a criar sua

**Figuras 38 e 39**  
Regina Vater, *Nós*, série de desenho em grafite e guache sobre papel e fotografia, 1972.

35 Documentação cedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 2022.

série e que também remete, de alguma maneira, ao momento em que se sentiu provocada pela peça de Zé Celso, e decidida a atuar performativamente em colaboração com outras pessoas:

Meu trabalho, minha proposta de pintura, apesar do tema conturbado, foi aceito, endossado. O nó é mundial, está aí em tudo quanto é lugar, dentro das pessoas, fora das pessoas. Hoje parece que não está tendo saída para muita coisa. O artista que não percebe isso, que não delata isso, acho que está negando sua própria sensibilidade. Pode ser que exista a arte do amor e da flor. Mas o homem, a humanidade, está passando por um ponto tão nevrálgico, que não dá mais.<sup>36</sup>

Os nós parecem ser, por um lado, uma espécie de tentativa de resolução para um grande conflito enfrentado no país: “Me lembrei duma frase do Millôr que diz: se a gente não consegue realizar os nossos sonhos, realizemos pelo menos os nossos pesadelos. A arte para mim é o palco exato para realizá-los e denunciá-los”<sup>37</sup>. Por outro, quando se tornam performance na Praça Nossa Senhora da Paz, parecem ser um modo de provocar a cena artística, de sair de um estado de paralisia, de conversar através de gestos simbólicos sobre os acontecimentos do período, de criar saídas através da ação. “Quebrando o estereótipo da arte política como rasa, unifocal e polêmica, Nós funciona metaforicamente não para fazer propaganda, mas para levar as pessoas a contemplar sua condição” (BERGMAN-CARTON, 1990, p. 16).

\*

A partir da análise em cotejo das obras de Joan Jonas, Regina Vater e de seus respectivos contextos, algumas passagens políticas me levam a pensar na circularidade dos eventos históricos, em que não é possível saber onde se dá o começo e o fim. A relação governamental entre os dois países, no início de 1970, era de apoio institucional, em que um país exercia sua hegemonia sobre o outro. Estados Unidos apoiou a ditadura civil, militar e empresarial brasileira até mudar sua postura em 1976, momento entendido como

---

36 Depoimento de Regina Vater no recorte de *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1972, “Regina Vater: Viagem em torno do nó”, cedido pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 2022.

37 Depoimento de Regina Vater no recorte de jornal *Folha da tarde*, 20 de agosto de 1973, “Regina Vater: É preciso desatar os nós”, cedido pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 2022.



o de transição para a abertura e fim da ditadura no Brasil. Quais fatos culminaram em rupturas e quais são justamente os motivos de algumas transformações que pulsavam no período? O processo do fim da ditadura foi gradual e teve seus primeiros lampejos em 1974. Segundo Gaspari, ressalta-se o fato de o MDB ter superado o Arena no senado, ou o momento em que os generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva decidiram desmontá-la, ou ainda quando o democrata Jimmy Carter é eleito presidente dos Estados Unidos: “Carter trouxera uma novidade ao debate: o tema dos direitos humanos” (GASPARI, 2000, p. 15). Em seguida, a própria sociedade passou a se mobilizar. Não estariam Vater, em maior medida, mas também Jonas, tratando de questões que implicam nas possibilidades de liberdade experimentadas em espaços públicos?

Do ponto de vista cultural, diante de todas as contradições, artistas brasileiros se conectaram com movimentos artísticos e políticos estadunidenses, mais especificamente os de Nova York, por meios não oficializados, criando uma ponte entre o *underground* e a cultura *subterrânea* ou marginal. As ideias propagaram-se pelos meios de comunicação e pela televisão. Alguns artistas se exilaram no exterior e uma das rotas de fuga foi justamente o país que apoiava o governo militar brasileiro. Se há outro movimento que também pode ser compreendido aqui é a mudança de foco dos países colonizados, principalmente no caso específico do Brasil, que deixa de olhar para a Europa e passa a perceber as nuances das Américas. Em que sentido o nosso país seria semelhante, como parte de um processo colonial, ao que os Estados Unidos vivenciaram?

Jonas, assim como Vater, migrou da bidimensionalidade da pintura para a criação de peças espaciais e instalativas. A dança e o teatro foram, respectivamente, inspirações para suas performances, ainda que outras manifestações artísticas as tenham influenciado, como o pós-minimalismo nos Estados Unidos, e o tropicalismo, o pós-tropicalismo e as artes ambientais e participativas no Brasil. De um lado, Jonas recobra o olhar do público para a desindustrialização do sul da ilha de Manhattan e para o *vazio urbano* que durou anos, sobrepondo-se ao desmonte de bairros anteriormente estruturados, com passado e história comercial, demolidos como parte de um projeto de “renovação”. De outro, Vater burla a censura do período mais duro da ditadura militar, negociando a ocupação de uma praça no Rio de Janeiro em um evento coletivo, uma iniciativa de transformação estética e política em um cenário que atava, emudecia e impedia a liberdade de artistas. Entretanto, participantes também reencenaram imagens que remetiam ao cerceamento e à violência política. Ambigualmente, há nesse gesto velado de rebeldia, a resignificação da autonomia dos corpos.

Por fim, a partir de *Delay Delay* e *Nós*, ambas apresentaram pensamentos metafóricos, aludindo à opacidade, à fragmentação e às formas de expressão que não precisam necessariamente ser ditas por meio de palavras. As duas passaram de certo modo despercebidas no momento em que propuseram seus eventos, no sentido de que muitas das análises e interpretações que tomaram outro ponto de partida surgiram apenas muitos anos depois, como foi o caso de Crimp (2010) e o da própria Vater quando faz seu relato a Cordova (2004), reivindicando a performance como um ato de protesto, ainda que não pudesse naquele momento ter sido convocado como tal. Jonas buscou a percepção do olhar à distância, Vater buscou construir relações no corpo a corpo da ação. Uma usou *círculos* como elemento, a outra usou *nós*.

### 3. CHÃO DE RUA

*Their story begins on ground level*  
*A história deles começa no nível do solo*  
Michel de Certeau

Em uma das minhas conversas com habitantes de Nova York, uma garota de quem não me recordo o nome repetiu uma frase dita frequentemente por seu pai no momento de mudança da família para essa cidade: *Olhe para o chão, veja por onde anda*. Eles vieram do interior do estado de Nova York quando ela ainda era pequena e a afirmação reiterada sempre que caminhavam pelas ruas definiria uma significativa separação entre os turistas e os que queriam rapidamente encontrar seu destino. Nova York é feita de arranha-céus e as pausas no meio da rua para se olhar para o alto são parte da dinâmica de quem está apenas de passagem. Claro que, ao manter a cabeça mirando o chão, também se evitaria qualquer tipo de troca de olhar, além de encobrir uma possível timidez dos recém migrantes que acabavam de aportar na cidade.

Regina Vater chegou em Nova York pisando em solo estrangeiro pela segunda vez no dia quatro de novembro de 1973. Antes disso, havia viajado para fora do país apenas quando esteve na Bienal de Lima. Havia conquistado sua bolsa de viagem ao exterior com o tríptico que faz parte da série *Nós*, feita ao longo dos primeiros anos da década de 1970. Em seus primeiros meses na cidade, o lixo da rua lhe chamou a atenção. Esse fato me leva a um breve apanhado de outros casos de mulheres que imigraram para Nova York, assim como a uma aproximação teórica sobre as diversas formas em que um tipo de *comportamento* pode se assemelhar a uma *performance*, especialmente quando relacionado à ocupação das ruas, e, por conseguinte, aos modos de existência no mundo. Antes de analisar propriamente a obra *Luxolixo* (1973-1974) de Regina Vater, em cotejo com a obra *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-1975) da artista Martha Rosler, julguei importante resgatar outros exemplos que de certa maneira dialogam com um caráter político de ocupação das calçadas e dos passeios como uma demonstração de um comportamento performativo.

Alguns anos atrás, no momento em que eu começava a analisar as obras de Joan Jonas realizadas nas ruas de Nova York, li os ensaios e conferências de Audre Lorde reunidos no livro então recém traduzido para o português, *Irmã Outsider* (2019). Não se trata apenas dos relatos sobre sua vida, mas Lorde, que é nascida no Harlem, também menciona a chegada e a adaptação de sua família

em Nova York, vinda da ilha granadina localizada no Caribe. Em uma dessas passagens, ela expressa o desafio de se tentar sobreviver da poesia na década de 1970, momento em que foi convidada para ser professora no Programa de Escrita do Departamento de Inglês da City University of New York. Caminhando no entorno onde estão localizados os diferentes edifícios dessa universidade, deparo-me com uma rua com o seu nome.

**Figura 1**  
Paula Ramos, fotografia,  
Nova York, 2023.



Os embates vividos por Lorde na cidade passam por questões que ela relembra com certa dose de raiva, como quando descreve a relação das jovens com as ruas, as recomendações para não andarem sozinhas à noite, e o fato de que eram as filhas das mulheres negras que ocupavam a *42 Street*, local de prostituição na região da Broadway, em Manhattan, atualmente um dos lugares mais ricos de Midtown. Eu fiz a tradução de uma de suas poesias intitulada *New York City*, de 1971, que cito um trecho abaixo:

Não sobra nenhuma beleza nas ruas dessa cidade.  
 Eu passei a acreditar na morte e renovação pelo fogo.  
 Eu me escondo atrás de cortiços e metrô  
 em vielas fluorescentes observando enquanto chamas  
 percorrem as ruas do altar deste império [...] (LORDE,  
 1993, pp. 135-136).<sup>1</sup>

Fui capturada pelo sentimento de Lorde: ao notar o império construído, ela apenas observa, sem ver beleza, o que dali pode surgir. Luzes, chamas e fogo são como produtos e reações em constante mutação. Renovar-se pelo fogo é criar uma relação de vida pela morte. Se usado adequadamente a combustão é fonte de novas colheitas no interior das florestas. No entanto, ao tentar interpretar esses versos, faço também um paralelo com as histórias de incêndio de edifícios, habitações e cortiços onde viviam populações majoritariamente negras em distintos momentos da história de Nova York. Uma das prerrogativas da lei higienista que governa as grandes cidades se dá através da morte da história pelo fogo, um modo de apagamento de memórias. Como acabara de ler no livro de Sally Banes (1999), comunidades negras floresciam em bairros dessa cidade, não fosse o fato de que atearam fogo para expulsá-los dessas regiões.

Caminhando em uma manhã de um dia comum pelo passeio que me levava até o Metrô Utica, no bairro de Crown Heights, no Brooklyn, sou interpelada por uma senhora negra que me pergunta: *você está sentindo cheiro de fogo, de algo queimando?* Como de fato eu não sentia cheiro algum, respondi negativamente. Segundos depois, ouvimos o som de algumas ambulâncias se aproximando pela avenida, o que a fez afirmar com tranquilidade: *veja os bombeiros chegando, eu tenho bom olfato*. Segui o percurso e em menos de dez metros vi finalmente a fumaça intensa que saía de um edifício localizado a uns cinco quarteirões dali. Noto

---

1 No original: "There is nothing beautiful left in the streets of this city. / I have come to believe in death and renewal by fire. / I hide behind tenements and subways / in fluorescent alleys watching as flames / walk the streets of this empire's altar [...]"

que as histórias guardadas nas ruas são cheias de encontros com o desconhecido. Prestar atenção nos trajetos diários faz com que estejamos situados no momento presente. Olhar para o *chão*, no sentido concreto e metafórico do termo, talvez ajude a perceber isso. Seguramente, se uma espécie de escavação fosse feita, milhares de camadas de estratos materiais seriam encontradas nos cantos e nas ruas das cidades, sobrepostos, capazes de recontar uma história anulada, mas ainda viva. Por sorte, há sempre o que escapa à narrativa oficial, a memória que é feita de relatos orais, arquivos fotográficos e *comportamentos incorporados*.

Na introdução do livro da acadêmica Diana Taylor, *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas* (2013), a autora lança a seguinte questão: “Seria a performance aquilo que desaparece ou o que persiste, transmitido por meio de um sistema não arquivado que acabei chamando de *repertório*?” (TAYLOR, 2013, p. 18). Taylor também inicia seu texto resgatando sua origem mexicana e um dos momentos em que foi viver com a avó no Canadá, onde passou por uma série de “adequações” para se enquadrar aos modelos culturais e educacionais esperados pela família. Até então, ela entendia sua identidade americana e as américas como fazendo parte de um só hemisfério, mas ao realizar seus estudos nos Estados Unidos, descobriu que, enquanto o país é considerado a “América”, o México é frequentemente entendido como parte do Sul e, portanto, da América Latina. Isso irá marcar o percurso que irá desenvolver academicamente.

A autora faz uma diferenciação importante entre o que denomina de *repertório*, memórias e histórias que atravessam o tempo através de manifestações incorporadas, tendo como base a ideia de performance em sentido amplo – rituais, teatro, dança, comícios, entre outros eventos –, e o que pode ser arquivado por meio de textos e imagens. Ela questiona:

Se, contudo, formos reorientar os modos como se tem estudado tradicionalmente a memória e a identidade cultural nas Américas, com ênfase disciplinar em documentos literários e históricos, para olhar através das lentes de comportamentos performatizados, incorporados, o que saberíamos então que agora não sabemos? De quem seriam as histórias, memórias e lutas que se tornariam visíveis? Que tensões poderiam ser mostradas pelos comportamentos em performance que não seriam reconhecidas nos textos e documentos? (TAYLOR, 2013, p. 20)

Taylor e Leda Maria Martins, ensaísta, professora e autora de *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021), são conhecidas uma da outra, e apresentam em seus escritos propósitos semelhantes: como entender o corpo e a oralidade como um lugar de inscrição e transmissão dos saberes? Como capturar conhecimento através de manifestações corporificadas se o caráter efêmero é um grande atenuante das performances? “De quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder da permanência para transmitir conhecimento vital?” (TAYLOR, 2013, p. 30) “O que no corpo e na voz se repete também é episteme” (MARTINS, 2021, p. 23).

No início de 2023, antes de eu viajar a Nova York, ganhei de presente um livro de Saidiya Hartman, traduzido em português como *Vidas rebeldes, Belos experimentos: Histórias íntimas de meninas desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais* (2022). Através de uma intensa pesquisa em arquivos fotográficos e da leitura rente aos estudos de sociologia, Hartman cria uma outra história possível para as jovens meninas negras que ocuparam as ruas, os cortiços e os becos da cidade de Nova York e de Filadélfia no começo do século 20. Isso só foi possível de ser feito, por acreditar que *performances e comportamentos incorporados* são capazes de romper radicalmente a normatividade imposta aos corpos das mulheres negras naquele período. Indo além, por reconhecer que é legítimo desacreditar de uma narrativa oficial, impositiva e única sobre os corpos racializados.

Ainda que os estudos da performance como disciplina tenham surgido apenas na década de 1970, como diz Taylor, “como produtos dos levantes sociais e disciplinares” que “buscavam atenuar as divisões disciplinares entre a antropologia e o teatro, encarando os dramas sociais, a liminaridade e a encenação como formas de escapar das noções estruturalistas de normatividade” (TAYLOR, 2013, p. 32), é possível, como a própria autora sugere, historicizar a performance, rastreando-a séculos antes de sua admissão no contexto acadêmico. Podemos, por exemplo, recuperar o modo como as jovens se comportavam frente ao moralismo branco, colonial e burguês, no período narrado por Hartman. Em “Atlas da rebeldia”, a autora relata através dos olhos do sociólogo W. E. B. Du Bois:

Na South Street, duas jovens andando de mãos dadas pela calçada chamaram a atenção do sociólogo. O olhar dele pousou nelas, mas as garotas o ignoraram. Uma cutucou a outra com o cotovelo, e elas pararam diante de uma das lojas e olharam a vitrine repleta de fileiras de sapatos. A grande vitrine permitia que elas adentrassem o mundo dos objetos brilhantes, e elas também se tornariam parte da bela exibição. Seus



reflexos flutuavam na superfície do vidro, os rostos negros resplandecendo enquanto elas pairavam sobre o mar de objetos, embaladas pela abundância de produtos. (...)

*Esse é o tipo de sapato que eu compraria pro meu homem. As duas caíram na risada. (HARTMAN, 2022, p. 99-100)*

O desejo pela beleza expresso em “roupas disparatadas” ou num “chapéu enorme com sua selvageria de penas esfarrapadas” era a forma pela qual a jovem pobre anunciava para o mundo: *Eu estou aqui*. Ela “demandava atenção ao fato da sua existência; estava pronta para viver, para tomar seu lugar no mundo”. Duas jovens de cor desejando um par de sapatos masculinos eram imbuídas da mesma culpa – o ardente desejo de viver, o anseio por encontrar um lugar no mundo onde não seriam relegadas à margem. (HARTMAN, 2022, p. 135)

O comportamento das jovens incomodou profundamente Du Bois, um homem negro, que não queria esboçar qualquer defesa em prol de suas atitudes, ainda que buscasse em seus estudos apaziguar e justificar o estilo de vida e a pobreza encontradas nos cortiços. As *performances* dessas garotas não seriam validadas por ele. Contrariamente, atrapalhavam a tese que estava tentando formular. Como migrante ou habitante, como artista ou turista, esses comportamentos estarão normalmente atrelados a uma tentativa de encenação, mais ou menos espontânea ou maquinada, através da insubordinação, por meio de um desejo de existência para além dos limites exigidos pela norma. Como vimos, Audre Lorde, Diana Taylor e Saidiya Hartman trazem à tona relatos de condutas de mulheres étnico-racialmente marcadas em sua chegada aos Estados Unidos e em Nova York. De que forma procuravam se diferenciar de um corpo estrangeiro para se comportar como habitantes daquele local? Todas elas apontam, de um modo ou de outro, para a normatividade encontrada no caráter disciplinador das ruas, espaço que pode, na mesma medida, evocar rupturas e dissidências.

Ruas e calçadas foram palco de performances nas décadas de 1960 e 1970. Podemos resgatar, ainda na década anterior, a performance de Flávio de Carvalho, *Experiência No. 3* (1956), em que ele desfila pelas ruas do centro de São Paulo com seu *New Look*, traje que consistia em uma bata, minissaia e sandálias criado para o *novo homem do trópico*, iniciando sua caminhada na rua Barão de Itapetininga, passando pelas ruas Marcone, Sete de Abril e pela praça Ramos de Azevedo. Carvalho arquivou parte de seu pensamento

sobre moda, considerado transgressor naquele momento, no jornal *Diário de São Paulo*, em sua coluna “Casa, Homem, Paisagem” para a qual escreveu na época. Mas com base no que propôs Taylor, posso afirmar que suas performances na rua, a despeito de terem sido amplamente divulgadas na imprensa e registradas por fotógrafos e jornalistas, foram também um demonstrativo de liberdade expressada corporalmente e que pautou uma discussão sobre gênero masculino, suas vestimentas e formas de comportamento.

Outro exemplo disso pode ser visto três décadas depois, quando, em setembro de 1992, o artista espanhol Pepe Espaliú, que estava enfermo por conta da AIDS, é carregado pelas ruas de São Sebastião de mãos em mãos, por duplas de pessoas, sem que seus pés tocassem o chão desde a sede do festival de cinema até a prefeitura. A performance teve grande repercussão da mídia, o que o fez repeti-la em dezembro do mesmo ano em Madri, no trajeto do Paseo del Prado até o Museo Reina Sofía, com a presença de artistas e famosos. Conhecida como *Carrying*, Espaliú uniu duas palavras em inglês com o significado de carregar (*carrying*) e cuidar (*caring*), visibilizando os cuidados que deveriam ser tomados com os portadores do vírus e rompendo o silenciamento e os tabus relacionados à doença.



Lucy Lippard inicia seu texto “The Geography of Street Time: A Survey of Streetworks Downtown” (1984) fazendo uma crítica à cena artística que se desenvolveu a partir de 1971 na região conhecida por Lower Manhattan em Nova York, especialmente no bairro do Soho. Ao que parece, esse é um relato em que a autora tenta demonstrar que, anteriormente à proliferação das galerias e do fluxo dos turistas que se mudaram para viver nesse bairro, uma

**Figuras 2 e 3**  
Flávio de Carvalho,  
fotografia de *Experiência*  
No. 3, São Paulo, 1956;  
Pepe Espaliú, fotografia  
da performance *Carrying*,  
Madri, 1992.

comunidade de artistas já havia ocupado lofts abandonados na região desde 1950, e a partir de 1968, ocuparam com mais frequência também as ruas dessa região, motivados pelos movimentos políticos que despontavam e em resposta a uma vanguarda intelectualizada que imperou durante essa década.

Lippard faz uma espécie de catalogação arquivística de uma série de eventos realizados nas ruas que possuem pouca documentação, alguns em que ela mesmo participou. Visto que os *happenings* de Allan Kaprow e Claes Oldenburg não aconteceram de fato em espaço público, a autora considera como marco desse tipo de ocupação uma série de obras, organizadas pelo grupo *Fluxus* e seus diversos agregados, que aconteceram no *Canal Street* aos sábados do mês de março de 1964. A junção de artistas, poetas, músicos, escritores e cineastas se opõe ao que vinha sendo desenvolvido como uma arte mais comercial nas galerias. Em março de 1969, o poeta e crítico John Perrault, a artista Marjorie Strider e a poeta visual Hanna Weiner iniciaram novamente essa sequência de eventos, alcançando em um deles um público de aproximadamente setecentas pessoas. Segundo Lippard, *streetworks* ou obras de arte de rua são como “vinhetas – temporárias, sem raízes com o sistema, livres para criar suas próprias estruturas, experimentadas casualmente por uma audiência ao acaso”, (...) “constituídas por uma insatisfação que Robert Smithson chama de ‘confinamento cultural’, uma tentativa de sair do ambiente fechado e imaculado da galeria e adentrar o mundo” (LIPPARD, 1984, p. 53)<sup>2</sup>.

É naquele momento nos Estados Unidos que se inicia um debate, apontado também por Taylor, em torno de tentativas de estudo e definição do que seria a *performance*. Em painel intitulado “Performances não são Dança, Peças, Eventos”, realizado em 1970, discutiu-se que o novo meio estava ligado a uma tentativa de extrapolar o contexto artístico, ao mesmo tempo que era “relacionado a uma arte autobiográfica e à *body art* que estava emergindo no período, em parte como resultado e conscientização dos movimentos das mulheres” (LIPPARD, 1984, p. 55), um desejo de encontro com um público não especializado, de “despertar o interesse nas pessoas, não apenas nos artistas” (Ibidem).

---

<sup>2</sup> Exceto quando indicado, todas as traduções do inglês, espanhol e francês foram feitas por mim.



**Figura 4**

Adrian Piper, fotografia de Rosemary Mayer da performance *Catalysis III*, Nova York, 1970.

Nas peças iniciadas pela estadunidense Adrian Piper em 1970, que cresceu em uma família miscigenada, mas que frequentou desde a escola até a universidade ambientes ocupados majoritariamente por pessoas brancas, a artista problematiza os códigos de conduta socialmente aceitáveis. As performances intituladas *Catalysis* foram realizadas nas ruas e em ônibus em circulação pela cidade. Buscava catalisar o público em situações pouco comuns, ampliando os limites de seu próprio *comportamento* – esquisito e visto de fora como algo que beirava a loucura – na medida em que foi envolvendo os passantes, conseguindo olhá-los, fazer-lhes perguntas e lhes contar histórias em voz alta. Em *Catalysis III*, Piper caminha pela rua onde está localizada a loja Macy's em busca de óculos de sol e luvas, com uma placa pendurada em seu pescoço em que está escrito "TINTA FRESCA". Segundo Lippard:

Nesse momento, Piper evitou completamente um contexto artístico confrontador, não dando nenhuma indicação ao seu público casual de que aquilo era uma

arte ou performance e, assim, tornando as separações e conexões entre arte e loucura dolorosamente invisíveis (LIPPARD, 1984, p. 56)

Muito diferente de Carvalho e Espaliú, que propositadamente anunciaram na mídia os eventos que realizariam, colocando os modos de repercussão e a própria performance em pé de igualdade e importância, Piper se expressou de modo provocativo e sem aviso prévio. Ao escolher lugares de trânsito e fluxo intenso como uma rua comercial ou um ônibus, ela lidou com a temporalidade do cotidiano das pessoas, com o dia a dia mais banal, levando a cabo essas ações de duas a três vezes por semana. A maioria dos que ali transitavam dificilmente estavam a passeio ou em momento de lazer. Piper chegou a se questionar se de fato seus gestos e *comportamentos* fora da norma chamavam a atenção e afetavam os passantes, perguntando a si mesma “como são as pessoas quando você não está lá?” (PIPER, 1972, p. 77). Me parece que Piper provoca uma mudança de perspectiva, em que o sentimento de inquietação do público se torna uma reflexão sobre sua presença. Ela diz: “chega um ponto em que você não tem mais certeza se o que está vendo é de sua própria fabricação ou se é objetivamente verdadeiro” (Ibidem). Esta me parece uma atitude de quem habita aquele solo, de quem o conhece suficientemente bem para jogar e arriscar com o exercício de sua existência.

## OLHE PARA O CHÃO, VEJA POR ONDE ANDA

Ao chegar em Nova York, Regina Vater hospeda-se temporariamente na casa de um casal de amigos e artistas brasileiros e expressa, em entrevista a Cary Cordova em 2004<sup>3</sup>, sua indignação ao ver, um tempo depois, que um deles começara a produzir pinturas com *nós* amarrados a figuras que faziam parte de seu repertório. Ela se espanta porque havia compartilhado justamente com esse artista o início de sua produção de pinturas e gravuras feitas com cordas e *nós*. Soou-lhe ainda mais estranho que tenha lhe pedido para que não mostrasse suas obras para um colecionador que ele iria receber em sua casa. Embora não tenha citado um nome, é evidente que se trata de Antonio Henrique Amaral, que, como ela, ganhou o prêmio de

---

<sup>3</sup> Regina Vater em conversa com Cary Corvoda quando a artista vivia em Austin, Estados Unidos, como parte da série “Recuerdos Orales: Interview of the Latino Art Community in Texas”, programa do *Smithsonian Center for Latino Initiatives*, 2004. As citações dessa conversa, gravada e transcrita originalmente em inglês, foram traduzidas livremente por mim.

viagem ao exterior indo viver também em Nova York em 1971. O fato é confirmado por Paula Alzugaray que relata o episódio no catálogo para a exposição individual de Vater no Oi Futuro, *Quatro Ecologias* (2013).

Esse talvez tenha sido um momento de inflexão na obra de Vater. A artista havia compreendido a viagem como uma oportunidade para expandir e aprofundar sua linguagem, mas se viu, outra vez, desapontada diante da relação formal de suas escolhas com a obra de Amaral. Vater havia comprado uma câmera fotográfica e decide explorar esse meio pela primeira vez. É sintomático que a artista não tenha incorporado de imediato um hábito turístico sobre a nova cidade – relativo aos olhares curiosos de quem mira para o alto e se espanta com a altura dos prédios. De maneira oposta, a artista olha justamente para o chão – semelhante à atitude relatada no início do capítulo – e nota a presença do consumo, do desperdício e do acúmulo vistos publicamente a partir do lixo espalhado pelas ruas. É surpreendida pelo contraste das vitrines, das lojas de luxo e do excesso de imagens que move e caracteriza particularmente Nova York. Percebe as discrepâncias sociais que pulsam dali e, em certo sentido, é por essa via que se aproxima da cidade.



Anos depois, em 1976, no momento de seu retorno ao Brasil, quando apresenta em duas exposições individuais – uma no Gabinete de Artes Gráficas e outra intitulada “Paissagem” no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado –, um conjunto de obras produzidas no período em que esteve no exterior, Vater expõe aos jornais brasileiros um fato que a mídia divulga amplamente. Logo que aterrissou em Nova York, a primeira coisa que a impressionou foi o lixo acumulado nas ruas da cidade, “um lixo, diz ela, que não se está acostumado a ver, principalmente para quem vem

**Figuras 5 e 6**  
Regina Vater, frames do audiovisual *Luxolixo*, Nova York, 1973-1974.



do além-Ecuador”<sup>4</sup>. A crítica aponta: “mais que um trabalho visual, um depoimento direto sobre sua época, (...) sua visível preocupação atual converge para o meio ambiente de hoje, (...) nessa época, Nova York já estava se deteriorando a caminho da falência e os lixeiros estavam continuamente em greve”<sup>5</sup>. Nas palavras de Paula Alzugaray, Vater “assume seu trabalho como um canal de reflexão sobre a qualidade e a degradação das relações humanas e dos ambientes sociais” (ALZUGARAY, 2013, p. 10). Ou ainda, Gilberto Cavalcanti afirma em seu texto “Luxo-Lixo ou la pratique socio-artistique de Regina Vater”:



#### Figuras 7 e 8

Regina Vater, frames do audiovisual *Luxolixo*, Nova York, 1973-1974.

A coisa que mais a impressionou imediatamente, desde sua chegada à super cidade, não foram os prédios nem o espetáculo publicitário brilhante da Times Square, mas sim a quantidade e a qualidade do conteúdo das lixeiras. Primeiro, aquelas do bairro que a artista brasileira escolheu para viver, no meio de colegas artistas, à sombra das fábricas. Em seguida, em suas caminhadas por Manhattan, Vater ficou ainda mais impressionada com as lixeiras. Foi assim que, a partir da conscientização visual e mental desse elemento dominante na paisagem urbana, ela escolheu, algum tempo depois, o lixo de Nova York como tema de sua prática artística (CAVALCANTI, 1975, p. 36).

4 Sem autoria, recorte de jornal *Folha de S. Paulo*, Quarta-feira, 27 de outubro de 1976, “O lixo urbano, por Regina Vater”, cedido pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 2022.

5 Sem autoria, recorte de jornal, São Paulo, Sexta-feira, 14 de maio de 1976, “O ‘lixo’ de uma artista”, cedido pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 2022.



Vater recebe uma crítica do mesmo artista que talvez tenha copiado a ideia dos *nós*: “você quer ser uma antropóloga ou uma artista? (...) você deveria voltar a fazer pinturas, quando retornar eu vou aceitá-la como artista” (VATER, 2004). A artista sente que Amaral se comporta de modo paternalista e liga para Hélio Oiticica, com quem ainda não tinha travado contato, com o objetivo de contar o ocorrido e relatar sobre suas novas experiências fotográficas. Oiticica a encoraja a seguir, a não dar ouvidos a “esse tipo de gente”, afirmando sem nenhuma hesitação: “arte é experimentação” (VATER, 2004). Vater passa um ano fotografando os lixos espalhados pela cidade. Simbolicamente, mediado por seu olhar, essa metrópole não está ligada às grandes marcas ou a um ideal de limpeza e organização, ao contrário, está vinculada aos fracassos e à decadência enquanto sociedade. Independentemente do ethos criativo estar vinculado a um viés antropológico ou a um meio de analisar imagetivamente e criticamente o modo como os habitantes se relacionavam com o consumo privado, Vater buscou se distanciar de um olhar demasiadamente estrangeiro sobre uma cultura desconhecida. Não expõe em suas fotografias uma perspectiva idealizada, apesar de sua chegada recente. Por outro lado, pelo fato de ser uma imigrante, Vater evidenciou questões que são ignoradas ou naturalizadas na dinâmica diária de seus habitantes.

À luz da tese de Taylor, pretendo analisar as fotografias de Vater para além de seu caráter conclusivo como obra artística – visto nos cartões-postais e no audiovisual *Luxolixo* (1973-1974), trabalho que representaria o Brasil na Bienal de Veneza em 1976. Por um lado, busco entendê-las como um modo de *arquivar* a memória de sua experimentação pelas ruas de Nova York, de registrar encontros com uma materialidade depositada sobre as calçadas em momentos de caminhada, um modo de captura mediado pelo desejo de preservar a primeira sensação vivenciada na cidade. Por outro, me proponho a imaginar, a partir de seu *repertório* e dos relatos transmitidos oralmente, o que pode ter sido a experiência *incorporada* de sua trajetória de artista estrangeira latino-americana. Fabulo quais foram seus *comportamentos* e os embates que a levaram ao gesto fotográfico e ao conteúdo das ruas especificamente.

Embora Vater não tenha realizado uma *performance* (no sentido disciplinar do termo) nas ruas de Nova York, entendo seu movimento pelas calçadas como um gesto disruptivo, de enfrentamento de certas dificuldades para levar adiante seu desejo de ser artista. Não à toa, ainda que a artista não tenha se relacionado com os textos de Taylor, Lorde e Hartman, ou tampouco conhecesse muitos dos *streetworks* citados acima – relações propostas por mim também por evocarem paralelos espaciais e temporais –, é possível

afirmar que era também sua intenção sair de um “confinamento cultural” e “adentrar o mundo”, cruzar essa fronteira cartográfica que separa os dois países. Aparentemente, a possibilidade de exercitar esse *comportamento* surgiu a partir de longas caminhadas pela cidade.

Quando ganhou o prêmio que a levaria para o exterior, Vater se questionou sobre a escolha do país. A princípio, Paris, destino de outros tantos artistas, como da colega Lygia Clark, parecia mais próxima de seu desejo. Entretanto, foi convencida a ir para Nova York por seu namorado da época, que foi enfático em seus comentários: “você precisa ir a Nova York, lá é onde as coisas acontecem, e lá está Hélio Oiticica, você precisa conhecê-lo” (VATER, 2004). Ao longo da conversa com Cordova, Vater expressa sua imensa dificuldade em falar e entender inglês, tendo sido esse um grande desafio. Logo quando chegou, também diz ter sentido medo de caminhar pelas ruas, demorando para expandir o passeio para além do próprio quarteirão em que vivia, no bairro do Soho. Isso não a impediu, contudo, de sacar uma câmera pouco tempo depois e fotografar os espaços por onde circulou. Ela afirma ter sentido receio similar ao visitar o loft de Oiticica no Lower Eastside, tendo frequentado sua casa apenas duas ou três vezes. O estreitamento da relação de amizade entre os dois se deu, sobretudo, porque conversavam por telefone ao longo de horas.

Dária Jaremtchuk discute a ideia de *exílio artístico*, sublinhando a somatória de fatores que fizeram com que artistas brasileiros migrassem nas décadas de 1960 e 1970 para Nova York. Certamente, o principal motivo foi a ditadura militar, mas houve, igualmente, o desejo de internacionalização de suas produções, “a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições [brasileiras] e as ‘políticas de atração’ dos Estados Unidos” (JAREMTCHUK, 2016, p. 284). Esse *movimento de saída* é analisado pela autora sobretudo por meio da impossibilidade de os artistas sobreviverem de arte no Brasil, “unidos por uma perspectiva desinibida de integração na contemporaneidade (...), buscando não apenas atualização, mas também reconhecimento e melhores condições de trabalho” (PONTUAL apud JAREMTCHUK, 2016, p. 288). Segundo Jaremtchuk, os prêmios de viagens e as bolsas favoreceram seus trânsitos internacionais, tradição que vinha se desenvolvendo desde o final do século 19 e ao longo do século 20, embora as estadias dos brasileiros em países estrangeiros nem sempre tenham sido um “sucesso”<sup>6</sup>. Relatos de artistas como Amílcar de Castro, Rubens Gerchman e do próprio Oiticica, recompilados pela autora – que

---

<sup>6</sup> Uso esse termo em referência ao texto de Jaremtchuk (2016) que aponta para o “fracasso profissional” de muitos artistas que imigraram para o exterior.

também cita a ida de Vater a Nova York – são capazes de expressar as dificuldades de inserção no sistema das artes do país.

Se Jaremtchuk utiliza a expressão *exílio artístico*, Luis Camnitzer (2007) emprega como título de um de seus textos o termo *diáspora* para se referir ao fluxo de artistas latino-americanos para Nova York. O autor aborda de que maneira os artistas em exílio puderam se engajar politicamente e artisticamente vivendo como migrantes no exterior, distantes de seus territórios de origem, buscando concomitantemente reagir contra as ditaduras que acometiam seus países. O principal modo foi desenvolver a circulação de ideias, uma das bases da arte conceitual, criando uma série de rupturas com movimentos artísticos estadunidenses, como o *minimalismo* e a *land art*, por exemplo. Embora não estejam relacionadas, é possível traçar um paralelo entre o intuito primordial das performances realizadas nas ruas (ou *Streetworks* nos termos de Lucy Lippard) e os ensejos de alguns artistas latino-americanos considerados precursores do conceitualismo, na medida em que ambos os movimentos evocam a ideia de *desmaterialização do objeto artístico* sem, no entanto, se desvincular da esfera cotidiana, social ou política.

Tomemos como exemplo os diversos modos de inserção em circuitos criados pelos artistas em relação ao público, a *arte postal* ou ainda o modo como friccionaram as próprias exposições em que participavam<sup>7</sup>. Quero dizer com isso que tanto a performance nas ruas quanto o conceitualismo parecem se distanciar do que vinha sendo produzido nos Estados Unidos na década de 1960: “os conceitualistas latino-americanos nunca abandonaram completamente a ‘realidade’ e os objetos no mesmo grau que os conceitualistas norte-americanos” (CAMNITZER, 2007, p. 186). Segundo Camnitzer, essa foi uma maneira de reorientar as percepções políticas e ressignificar o novo contexto em que passaram a habitar.

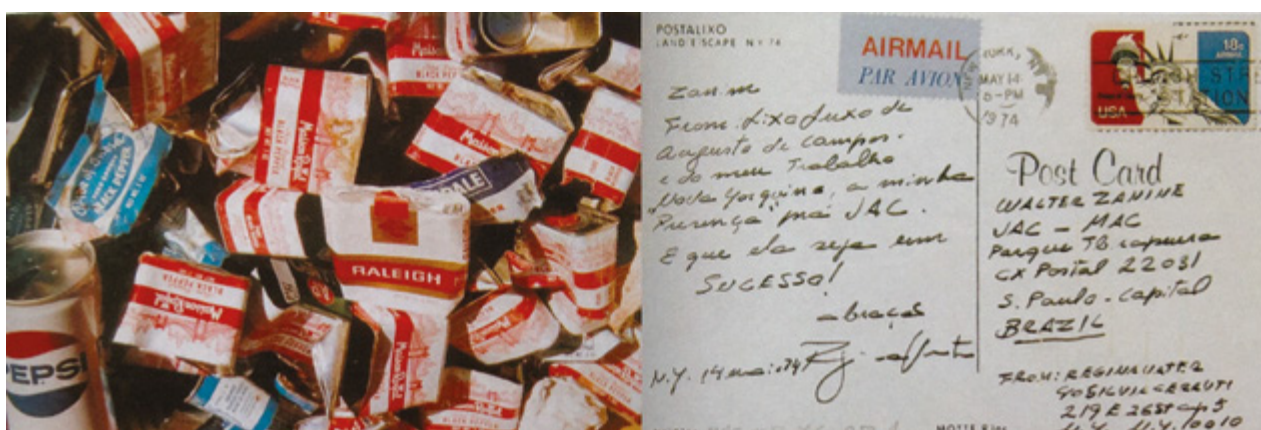
---

7 Camnitzer relata a participação do coletivo em que fazia parte, *The New York Graphic Workshop*, junto com Liliana Porter e José Guillermo Castillo, na mostra *Information* que aconteceu no MoMA em 1970, que ao que parece foi uma exposição que gerou dúvidas sobre o aceite para a participação em muitos artistas latino-americanos: “Tentamos usar a exposição e ao mesmo tempo minimizar nossa utilização pelo museu. Nossa tentativa resultou em um estratagema um tanto ridículo. Criamos um pôster e o colocamos acima de uma mesa especialmente instalada para nós. Sua mensagem era: ‘O NYGW anuncia sua exposição de correio #14’. As instruções encorajavam o público a se autoendereçar em um envelope para receber a peça prometida. Então, o museu se comprometeu a enviar um folheto com o texto: ‘O NYGW anunciou sua exposição de correio #14’. Esperávamos que a mudança de “s” (*announces*) para “d” (*announced*) na palavra “anunciar” criasse uma situação autodestrutiva e nos deixasse intactos e puros. No entanto, a única coisa que realmente conseguimos foi causar um momento fugaz de preocupação na administração do museu em relação às implicações orçamentárias. Infelizmente, nunca descobrimos quantos envios foram feitos para que pudéssemos avaliar o dano” (CAMNITZER, 2007, p. 188).

Jaremtchuk comenta a dificuldade que os artistas brasileiros tiveram em se ver parte de um grupo de artistas latino-americanos. Segundo a autora, tampouco houve a formação de uma comunidade brasileira, “pois os artistas preferiram trabalhar de modo isolado” (JAREMTCHUK, 2016, p. 292). De certo modo, isso também é dito por Vater, que não se vê inserida na comunidade latino-americana que vivia em Nova York e no que ficou conhecido como conceitualismo latino-americano. Embora não se declare uma artista conceitual, não me parece inapropriado pensar que seu interesse pelo lixo urbano, matéria-prima inicial de suas fotografias, tenha sido um modo de lidar com a ideia de *circulação* e também um meio de romper estruturas internas e abalar convenções externas. Isto é, nesse período Vater se distancia novamente da pintura como linguagem primordial de sua prática artística, afastando-se, por conseguinte, de todo um sistema da arte que envolvia tal cânone. Para isso, aproxima-se de um objeto em pleno processo de desintegração, objetos descartados na via, encontrados em sua maneira mais disforme.

Em seu processo experimental, Vater se apropria de outros meios e linguagens, como as caixinhas contendo partes do lixo urbano recolhidos de Nova York, intituladas *New York Recuerdo* (1973); o livro de artista *Garbage* (1973), composto por um envelope com uma foto do lixo serigrafada em duas cores e um poema visual impresso em acetato transparente; e os *Postalixo* (1974), cartões-postais criados com algumas dessas fotografias, enviados por correio a amigos e artistas no Brasil de modo a fazer circular o que via, encarregando-se de que sua ideia de cidade atravessasse o oceano. Na parte de trás dos cartões, lia-se *land(e)scape NY 74*, interpretada por Cavalcanti como “o que escapou da paisagem”, “cartões-postais marginais, mais propriamente anti-cartões que subvertem o sistema, mesmo sendo enviados pelo meio oficial do sistema, o serviço postal” (CAVALCANTI, 1975, p. 37).

**Figura 9**  
Regina Vater, *Postalixo*,  
1974, Nova York.





O olhar que Vater tem sobre o consumo norte-americano é investigativo, movido por uma inquietação relacionada ao plano social. Os cartões-postais “são verdadeiros testemunhos de uma abundância e um desperdício insensatos que clamam por uma mudança” (CAVALCANTI, 1975, p. 36). Ao serem endereçados ao continente sul-americano, visibilizam as diferenças discrepantes entre os países, base do que Vater também se propõe a problematizar. Como afirma Cavalcanti: “revelam uma verdade sobre a qual os cartões-postais comuns não costumam falar. Pelo contrário, sua função tradicional é apresentar uma beleza ilusória, misturada com sonho, uma imagem imaginária e ideal de todos os cantos do planeta” (CAVALCANTI, 1975, p. 36). Diante de sua condição de “periférica”, moradora em um país conhecido, naquele período, como “primeiro mundo”, Vater consegue inverter a relação entre centro e periferia, colocando no foco do debate brasileiro as margens da cidade que não são costumeiramente encampadas nas imagens desse país, mostrando as ruas em sua perspectiva menos espetacularizada, transformada em mídia.

**Figuras 10 e 11**  
Regina Vater, *New York*  
*Recuerdo*, 1973; *Garbage*,  
1973, Nova York.

Sendo latino-americana e vendo o lixo que as pessoas jogam nas ruas de Nova York, naquela época, foi demais

**Figuras 12 e 13**

Regina Vater, frames do audiovisual *Luxolixo*, Nova York, 1973-1974.

para mim. Foi minha maneira de lidar não apenas com o consumismo, porque Nova York é uma grande loja e, é claro, desperta todos os desejos de consumismo, mas também minha revolta contra, sabe, a diferença de riqueza que não existe apenas em Nova York. Claro, no Brasil, há muito disso, mas é como se fosse ao ar livre, como um cartaz – é demais, sabe? (VATER, 2004).



As fotografias de Vater acabam por compor o audiovisual *Luxolixo* (1973-1974), de dezesseis minutos, título inspirado no poema homônimo do concretista Augusto de Campos, de 1965, para quem a artista escreveu incentivada por Oiticica. As imagens são em sua maioria coloridas, feitas possivelmente com uma objetiva de 50 mm, e que parecem esboçar um olhar rente ao passo de uma caminhante. Nelas vemos diversos objetos abandonados nas calçadas: poltronas, cadeiras, caixas de papelão, materiais de escritório, papéis e sacos de lixo. Mostram, por um ponto de vista aproximado, a concentração de sujeira que compõe o meio-fio e o asfalto, restos de comida, latas de refrigerante *pepsi* e *coca-cola*, embalagens de leite, e resíduos que transbordam dos sacos pretos que envolvem o descarte. Apenas uma imagem revela a rua em perspectiva, com os prédios altos no entorno. Por se assemelharem a fragmentos, Vater não almeja informar aos espectadores onde as lojas e vitrines estão localizadas, os bairros por onde esteve, o período em que os lixos se apresentam com mais ou menos evidência, o horário de limpeza das vias. De certa maneira, a artista engendra uma compreensão do espaço público urbano de Nova York sem traçar diferenciações entre regiões e classes sociais, expondo variações entre o lixo e a luxúria sem criar hierarquias no plano do filme, num possível empenho totalizante, embora conduzido a partir de imagens de detalhes.





Vater e Oititica compõem juntos a trilha que acompanha a sequência de *slides* de *Luxolixo*, apresentado em Veneza em 1976, como um segundo plano dramático para o que está sendo visto. Uma cacofonia de diferentes fontes sonoras, rádio, ruídos de televisão e vozes de programas de publicidade reforçam o estranhamento entre o que é passível de ser vendido e o resultado do consumo, ou o desejo e a carência dela. Também ouvimos palavras de um poema de Vater lidas pelo próprio Oititica. Vater faz jus ao modo com que as palavras *lixo* e *luxo* se formam no poema de Campos. Nele, uma é composta pela outra em um movimento cíclico proposto por um processo de engalfinhamento em que o LIXO é feito de LUXO e vice-versa – embora essa última palavra não seja percebida à primeira vista no poema, exigindo do leitor/espectador uma aproximação e atenção aos detalhes, um corpo a corpo com a obra, assim como no trabalho de Vater.

Isso é particularmente reforçado na sequência em que se vê uma imagem pouco nítida de um homem de terno comendo com as mãos<sup>8</sup>, enquanto ouvimos repetidamente o que parecem ser as palavras *eat* e *hambre* – em português *comer* e *fome* – entoadas por Oititica. Ao pronunciar as línguas inglesa e espanhola lado a lado, os artistas sugerem uma diferença entre os países anglo-saxões e espanho-hablantes, além de traçar uma relação com o movimento modernista e o viés antropofágico visto em tais produções, que também situam o Brasil na esfera artística internacional. Um dos exemplos do que Luis Camnitzer intitulou como *pós-poesia*, a passagem do movimento

**Figuras 14 e 15**

Regina Vater, frames do audiovisual *Luxolixo*, Nova York, 1973-1974.

8 É possível que essa imagem tenha sido realizada do filme *O discreto charme da burguesia* (1972), de Luis Buñuel, em um cinema de Nova York. O filme, que provavelmente tinha acabado de ter sua estreia na cidade, explora em sua *mise-en-scène* acontecimentos estranhos em torno de uma mesa de jantar composta por um grupo de pessoas ricas e burguesas. Nos letrados finais de *Luxolixo*, a artista faz essa menção.





**Figuras 16 e 17**  
Regina Vater, frames do  
audiovisual *Luxolixo*, Nova  
York, 1973-1974.

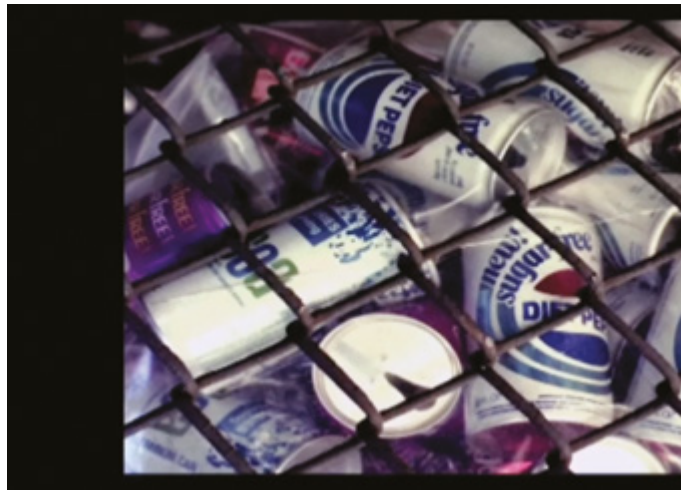
concretista para a poesia neoconcreta teve como expoentes Hélio Oiticica e Lygia Clark, duas figuras que influenciaram particularmente os caminhos de Vater<sup>9</sup>. Nas palavras de Camnitzer: “mais interdisciplinar do que os movimentos anteriores, gerou performances e obras ambientais e proporcionou pontes diretas para as artes visuais” (CAMNITZER, 2007, p. 164).

Ainda que Vater não se coloque em cena, não se inclua corporalmente no audiovisual *Luxolixo*, sua presença é percebida de muitas maneiras. Primeiramente, no modo de enquadrar o lixo insinuando a existência de um extracampo. Como em uma espécie de incapacidade de emoldurar o que se vê, o lixo não é contido, pelo contrário, esparrama-se, acumula-se, amontoa-se, extrapolando o campo da imagem. Em segundo, pela maneira de arquitetar os contrastes através da montagem dos planos. Por fim, por sua interação discreta com as vitrines. Vultos e reflexos do corpo de Vater podem ser sutilmente identificados nos vidros, suportes que servem como limite que separa os objetos em venda de um lado e os consumidores de outro. Pergunto-me de que maneira Vater encara subjetivamente esses mostruários. Sua performance e seu *comportamento* pelas ruas de Nova York são o de uma andarilha em busca de flagrar cores vibrantes, adereços, formas e contornos, afrontando, com olhar opositor e crítico, as poses das manequins que encenam um *lifestyle* que molda os desejos e padrões de consumo. Vater, com seu gesto fotográfico inaugurado nesse espaço, atribuiu sentidos opostos às sensações transmitidas por Nova York, expostas como ideários de nitidez e definição:

---

<sup>9</sup> Os dois também viviam no exterior nesse momento. Clark estava em Paris e Oiticica havia se mudado a Nova York com uma bolsa do Guggenheim em 1970, após ter passado um tempo em Londres e de um breve retorno ao Rio de Janeiro.

Não é que eu não goste de Nova York. Eu amo Nova York. E digo que Nova York é, na verdade, uma das melhores lembranças dos lugares em que vivi na minha vida. Mas tudo em Nova York é preto e branco, é muito nítido e muito definido. Nova York é totalmente ortogonal. Não há curvas, porque a América Latina está cheia de curvas, você sabe. Nova York não tem. Mas este é um campo de treinamento fantástico. (VATER, 2004)



Contrariamente, as imagens de luxo são feitas por Vater a partir do que é pouco revelado, são mediadas pelo reflexo das vidraças, que frequentemente expõem sob uma mesma superfície o interior das lojas e o exterior das ruas. As composições são organizadas através de projeções, sobreposições, fragmentos, evanescências ou borrões. Como se o luxo fosse inalcançável, pouco palpável materialmente, indicando que o fruto desse consumo nos é apresentado apenas através do lixo. Na análise da obra de Vater, Cavalcanti traça um interessante contraste: “enquanto os sambaquis são o resultado do lixo orgânico proveniente do consumo de nossos avós, absorvido e transformado pela terra, o lixo industrial é mais um fardo que a terra se recusa a absorver, e acaba perturbando a ordem ecológica” (CAVALCANTI, 1975, p. 37). Cavalcanti retoma, por outra via, uma ideia exposta inicialmente, de que as imagens expressam um “documento vivo de um ambiente específico” (Ibidem), de que as ruas são subterfúgios que acumulam estratos e camadas de história.

\*

Se a crítica relacionou as intenções de Vater à antropologia social, a artista estadunidense Martha Rosler se diz tomada pela

**Figuras 18 e 19**  
Regina Vater, frames do audiovisual *Luxolixo*, Nova York, 1973-1974.

fotografia documental no momento de criação de seu trabalho *The Bowery in two inadequate descriptive systems*. Feita em um período similar ao de Vater na cidade de Nova York, nos anos de 1974 e 1975, a obra retrata a rua e região chamadas de *Bowery* no sul da ilha de Manhattan. Considerada uma proposta de descoberta de um novo viés estético na carreira da artista, que trabalhava sobretudo com pintura, esta obra se diferencia de suas fotografias urbanas de meados dos anos 1960, feitas, muitas vezes, de dentro do carro. Em suas palavras “a mediação do veículo representa minha presença, a caminhante na cidade, neste caso, a motorista” (ROSLER apud BUSSARD, 2014, p. 100). Ainda que estivesse menos motivada em fotografar as pessoas do que o “romantismo das ruínas”, “sinais de atividades recém passadas: ferros-velhos, antigas carroças de alcatrão e acúmulo de objetos descartados” (Ibidem), elas ainda figuram ao longe de maneira anônima.

Em conversa com Benjamin Buchloh (1999) sobre *The Bowery*, Rosler se diz interessada em “redescrever a vida americana” e, portanto, se inspira em seus antecessores, reconhecendo a influência dos estudos de fotógrafos do campo do documentário urbano, como Walker Evans, Riis e Paul Strand, ou ainda Dorothea Lange e Berenice Abbott. Estava ainda a par do que realizavam os colegas da *Photo League of New York City* e da *Farm Security Administration* (FSA). Nessa mesma conversa, noto uma curiosa coincidência com os relatos de Vater. Mais especificamente, quando Rosler reproduz o comentário de um colaborador sobre a concepção de sua obra: “ele disse que parecia estúpido. Acredito que para ele tenha parecido estático e sem desenvolvimento interno; em outras palavras, estava faltando os fundamentos do documentário tradicional – narrativa e pessoas” (ROSLER, 1999, p. 42). Mais adiante, traça uma relação entre a linguagem da fotografia e as mulheres:

As perguntas eram: “O que há em uma câmera? Bem, talvez seja isso que as mulheres possam fazer”. Minha resposta foi que a pintura era grandiosa, masculina, heroica, enquanto a fotografia era pequena, pragmática e fazia um bom trabalho. Assim que decidi que a fotografia (que, como disse, sempre estava fazendo mesmo quando me via como pintora) era algo bom e importante, isso fez diferença. (Ibidem, p. 43).

De maneira distinta de seus conterrâneos, Rosler não quis dramatizar a vida urbana estadunidense, razão da ausência de atores sociais, ainda que, no limite, as fotos denunciem e exponham suas presenças:

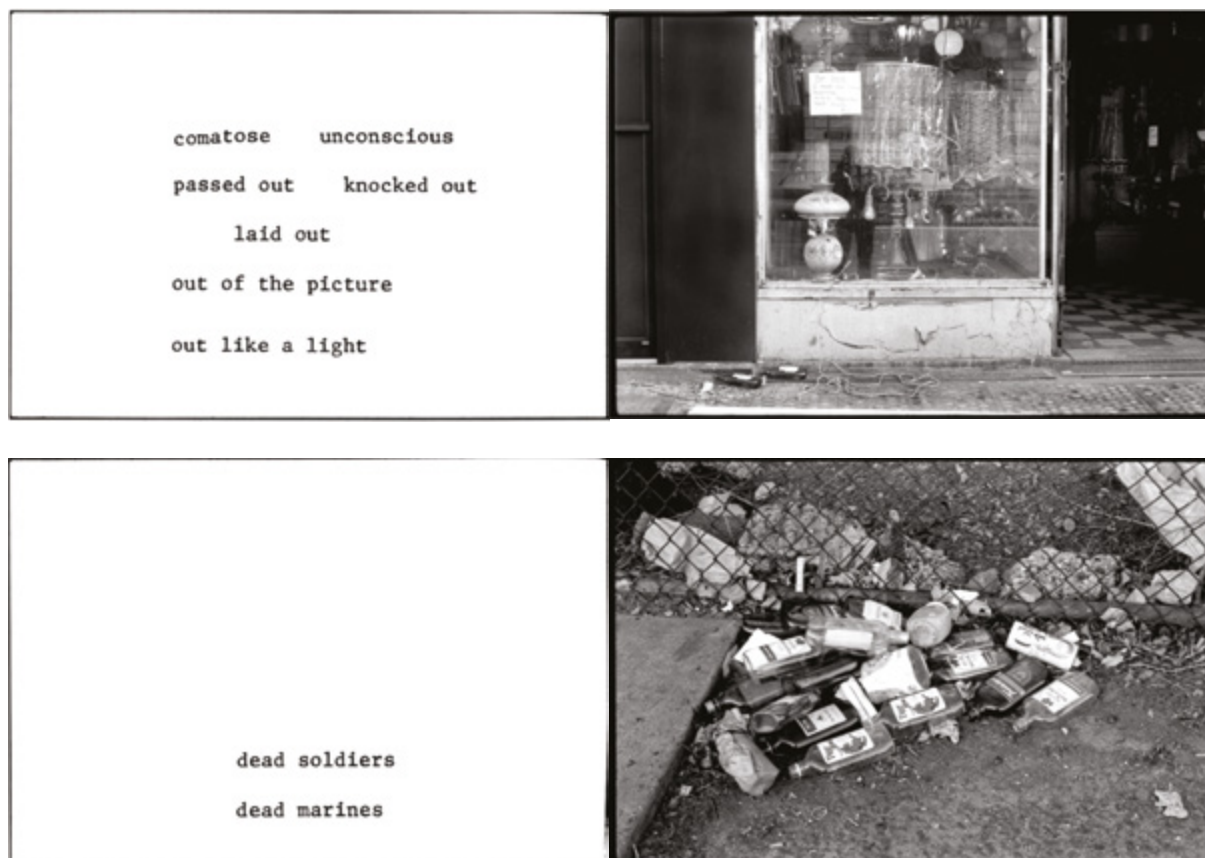
Para *The Bowery*, eu pensei que Evans era a pessoa que conhecia melhor a cena urbana. Ele sabia como representar algo sobre a forma como a loja, a rua e as pessoas que passam formam uma unidade. Isso me permitiu extrair as pessoas e ainda ter a paisagem da rua da cidade, em parte porque os fantasmas das pessoas estão lá, se me permite dizer assim. Em parte porque eles estão nas fotografias de Evans, mas também porque já entendemos o que é uma rua da cidade e o que *The Bowery* representa, e assim por diante. Ao mesmo tempo, eu não podia me contentar apenas com a fotografia porque não queria revalorizar a imagem silenciosa ou a imagem única. E é por isso que aquele trabalho assumiu a forma de uma grade, diretamente do movimento da arte conceitual ou do minimalismo. O título, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, é tão importante ou não importante quanto o restante da peça. Na verdade, faz parte da peça. (ROSLER, 1999, p. 44).

É muito comum que as perguntas feitas a Rosler a respeito do trabalho se refiram à omissão das presenças humanas, à frontalidade da imagem, e às palavras datilografadas poeticamente, que acompanham as fotografias. Idealizadas como cartões-postais, mas jamais enviadas, as imagens foram exibidas em galerias na forma de uma grade. Em preto&branco e expostas dessa maneira, as fotografias ensejam uma analogia formal com a ortogonalidade de Nova York, que Vater afirma enxergar, referindo-se, seguramente, ao *grid* composto pela organização das ruas e das avenidas em Manhattan – embora em suas fotos, ela capture exatamente o contrário.

Ao tentar traçar uma genealogia de uma rua e um bairro específico, o trabalho de Rosler demonstra significativas diferenças com o de Vater. Contudo, aos meus olhos, as artistas compartilham um interesse comum pelo lixo das ruas. Além disso, Rosler tem intenção similar à de Vater quando busca promover uma “crítica estrutural, mas sem grande drama ou atores humanos” (Ibidem, p. 42). *The Bowery* era conhecido nessa época por sua decadência, por sua boemia, identificado como um local ocupado por transeuntes alcoolizados<sup>10</sup>. Rosler reitera que “o trabalho exigiu um novo olhar para o urbano nas profundezas da crise fiscal de Nova York” (Ibidem). No entanto, apesar das “citações desdenhosas” que acompanham em forma de versos essas imagens, retiradas de jornais da época, almejem explorar um tom de “ludicidade e humor, de poesia e comédia” (Ibidem), a artista assume que essa linguagem é

---

<sup>10</sup> Referência importante sobre o tema é o filme *On the Bowery*, uma docuficção dirigida por Lionel Rogosin em 1956.



**Figura 20**  
Martha Rosler, quatro  
imagens de *The Bowery*  
*in two inadequate*  
*descriptive systems*, Nova  
York, 1974-1975.

outro dos sistemas inadequados de descrição da experiência, como o título sugere. O que a leva, por fim, a se questionar: “o que é experiência”? (ROSLER, 1999, p. 44).

Ainda em paralelo com o que sugere Rosler – “eu não podia me contentar apenas com a fotografia porque não queria revalorizar a imagem silenciosa ou a imagem única” – ambos os trabalhos são feitos de fotografias e palavras que afinal induzem a outras possibilidades de enxergar o que traz vida para as ruas de Nova York. Um sistema escrito e sonoro, quase uma mesma linguagem, que busca *descrever* os diferentes sentidos suscitados não pelo que se apresenta na imagem, mas através do que imaginamos que compõe a experiência cotidiana dos que habitam de fato aquele contexto.

*em coma    inconsciente*  
*desmaiado    nocauteado*  
*estendido*  
*fora da imagem*  
*apagado como uma luz*<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Tradução livre do que se lê na obra de Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive system*, Nova York, 1974-1975.

Interessante pensar que ambas se colocam a questionar as possibilidades ou os desafios que existem em representar a experiência. Se em Rosler há uma tentativa de fugir da captura cristalizada de acontecimentos marginalizados socialmente, motivo pelo qual não fotografa os partícipes desse espaço, em Vater há um desejo de confundir os limites que acompanham o ciclo desgovernado do consumo. Rosler brinca com a cadência e a forma como são descritos os comportamentos *incorporados* que fogem à norma através do excesso, imaginando a embriaguez de corpos que apesar de estarem *fora da imagem* se insinuam *desmaiados, inconscientes, estendidos*. Vater mistura gestos discrepantes dos que vivem o *luxo* e a *fome*; modifica sua condição de estrangeira situando-se no “centro” através de uma outra língua, uma linguagem artística que não é estática, é circular e cruza o oceano. Acaba por nos permitir fabular sua própria experiência como artista brasileira e latino-americana, habitante e caminhante das ruas dessa cidade, com todas as implicações que isso revela.









**MOVIMENTO DE CHEGADA\_ *dentro de casa***

#### 4. **STAGE SETTING, AR(RANGE)MENTS**

##### STAGE SETTING

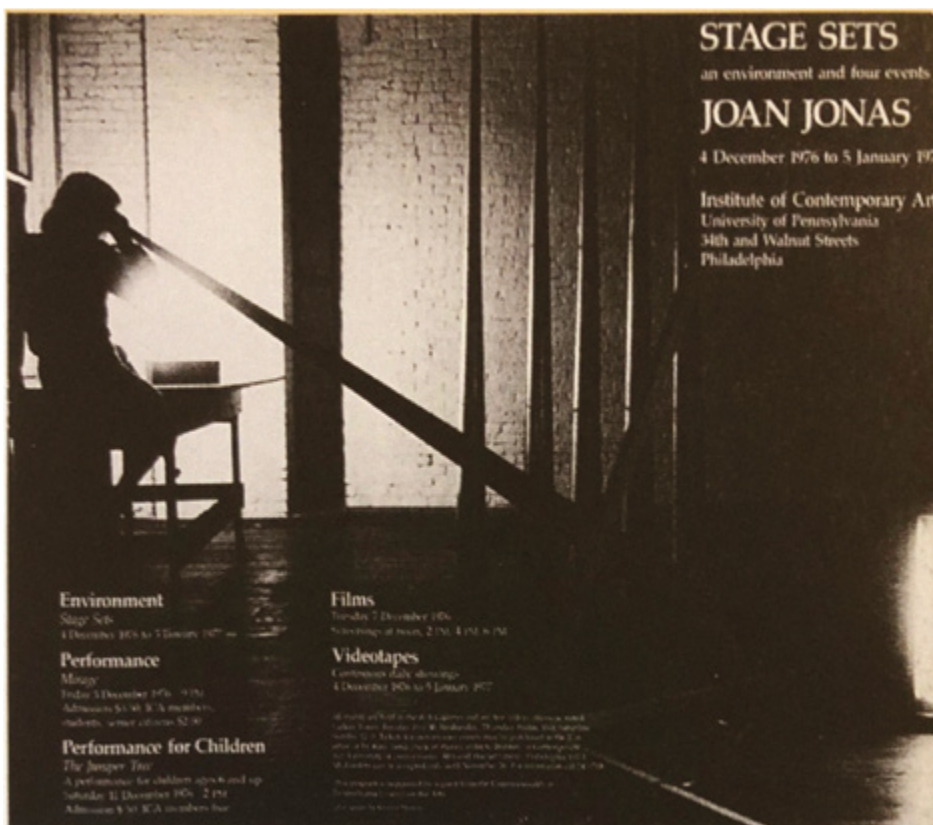
Joan Jonas revela em suas obras que as questões espaciais tanto podem estar relacionadas aos ambientes naturais e à arquitetura da cidade, quanto ao quadro pictórico, ao plano cinematográfico e videográfico, ou à própria ideia de se criar espaços. Nesse capítulo, focalizando os trabalhos realizados *dentro de casa*, busco aproximar seu modo de pensar o espaço de uma construção ou situação teatral que já estava de alguma maneira presente em suas obras *ao ar livre*. Tentarei defender a ideia de que, por diversas vezes, a artista está *teatralizando* o espaço, isto é, criando, por um lado, ambientes que remetem a uma estrutura com características formais vinculadas às salas de teatro ou de cinema; por outro, convidando o público a participar de uma situação que sugere um acontecimento performativo, por meio de uma espacialidade construída.

Embora a série de instalações intitulada *My New Theater* (1997-2006) – concebida como uma caixa de madeira desenhada em perspectiva e que tem em seu interior e ao fundo a transmissão de um vídeo – seja um objeto de estudo emblemático da relação formal de Jonas com o palco de teatro tradicional, não me deterei nessa obra. Outro exemplo fértil dessa aproximação é visto em *Mirage* (1976), em que a artista concebe uma peça para a sala de exibição do Anthology Film Archives, em Nova York. Na ocasião, a tela de projeção tanto é suporte para as imagens exibidas, quanto faz parte do cenário criado por Jonas. Me interessa traçar aqui um percurso em que se possa alinhar questões estéticas, formais e estruturais entre o exterior e interior, conectando os espaços expositivos com o próprio loft da artista a partir da ideia de *teatralidade*, na medida em que Jonas transforma sua casa em um espaço performativo.

Jonas concentra alguns de seus interesses primordiais na percepção do espaço, desde suas primeiras influências visuais e, sobretudo, diante das possibilidades do olhar em relação aos diferentes pontos de vista da imagem ou da performance. A artista constrói diversas camadas nos ambientes de suas instalações. Faz isso também quando cria relações entre os espaços do monitor de televisão e do vídeo, principalmente ao utilizar o sistema de circuito fechado. Em todas elas, podemos perceber seu intuito de informar às espectadoras que aquele é um ambiente onde se pode mergulhar. Nesse sentido, o modo como promove a imersão está vinculado à criação de um cenário e, de modo mais subjetivo, à capacidade de

ritualizar seus processos performativos a partir de *props*<sup>1</sup>, objetos ou elementos presentes em cena. Não à toa, a artista também irá se envolver com o teatro e com as narrativas dramáticas criadas para o palco ao longo de sua carreira.

Em 1976, Jonas apresenta um conjunto de obras em sua primeira exposição individual, intitulada *Stage Sets*, no Institute of Contemporary Art da University of Pennsylvania, na Filadélfia, em 1976. A artista experimentou organizar, talvez pela primeira vez, o amplo espaço da galeria na forma de um *cenário*<sup>2</sup>. Essa é uma exposição importante pelo modo como Jonas pensa a criação de uma obra a partir de seus elementos e qualidades espaciais, através da disposição dos objetos e *props* em um ambiente escultórico. *Stage Sets* foi o nome encontrado por Jonas para se referir ao conjunto de peças que compunha sua obra. Naquele momento, o termo instalação ainda não era comumente utilizado nas artes visuais, sendo referenciado pela artista, dessa maneira, somente a partir da



**Figura 1**

Joan Jonas, cartaz de *Stage Sets*, fotografia de Gwenn Thomas no loft da artista, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadélfia, 1976.

1 Manterei o termo em inglês, por acreditar que se refere a um contexto específico, sem uma tradução única em português.

2 Cenário é uma das traduções que utilizo para me referir a *stage sets* em português, eventualmente também utilizarei os termos ambiente cênico ou ambiente teatral.



década de 1990 – mais especificamente em sua primeira retrospectiva, em 1995, no Stedelijk Museum de Amsterdã. Ali, Jonas iria realizar as traduções de algumas de suas peças para a linguagem da instalação: performances anteriormente concebidas ao vivo ou como vídeos monocanais seriam reorganizadas e transformadas para

**Figura 2**

Joan Jonas, exposição *Stage Sets*, fotografia de Will Brown, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadélfia, 1976.



serem apresentadas em um espaço expositivo. Primeiramente, me parece importante investigar o que envolveu a concepção de *Stage Sets*, realizada quase duas décadas antes.

Além da exposição prever a exibição de seus filmes e vídeos, e da apresentação de duas performances (sendo uma delas uma peça infantil criada especialmente para a ocasião), o eixo que dá nome à exposição propriamente dita, pensada e concebida na forma de um *cenário* no espaço, levava o título de *environment*, como visto no cartaz de divulgação. Entretanto, como Julienne Lorz e Andrea Lissoni colocam, a obra de Jonas está longe de se relacionar com os trabalhos ambientais de Allan Kaprow e Claes Oldenburg, que ocupavam os espaços de seus *happenings*, com lixo e sucata de todos os tipos:

[...] num nível superficial, sua aparência parcialmente geométrica e reduzida sugere uma aproximação minimalista que consideraria o visitante como um integrante, que se move em relação à situação espacial em sua totalidade, como Robert Morris descreveu as esculturas minimalistas em “Notes on Sculpture, Part 2” (1967). No entanto, o visitante de Jonas parece

ter um papel diferente para desempenhar (LORZ; LISSONI, 2018, pp. 13-14)<sup>3</sup>.

Segundo Lorz e Lissoni, os visitantes estavam convidados a serem mais ativos e criar narrativas e interpretações a partir de seu próprio imaginário. Ainda que *props* e objetos – as cadeiras, a escada, os cones, a lira e as cortinas de papéis penduradas em estacas de madeira, que insinuam uma espécie de coxia promovendo separações no ambiente – não pudessem ser tocados ou usados pelo público, o modo como aparecem no espaço caracteriza um lugar onde algo já ocorreu ou está prestes a acontecer. Instaura-se, portanto, justamente o efeito criticado anos antes pelo crítico Michael Fried (1967) quando se refere à arte mínima, por sua “teatralidade: ‘...a presença da arte literalista [...] é basicamente um efeito ou qualidade teatral – uma espécie de presença de palco’” (FRIED apud LORZ; LISSONI, 2018, p. 14). De fato, todos os elementos que compõem o cenário foram anteriormente utilizados nas performances da artista, como, por exemplo, a escada de *Jones Beach Piece* (1970), as cópias das cadeiras usadas em *Organic Honey’s Visual Telepathy* (1972), e os cones criados para a peça *Funnel* (1974). Além disso, muitos deles se apresentam um após o outro numa espécie de repetição, ainda que não alcancem o caráter unitário dos objetos minimalistas.

Retomando uma noção reiteradamente utilizada por Jonas, é possível dizer que a *distância* instaurada pela artista já não é mais física, como foi previamente concebida nas obras em espaços abertos, mas refere-se, nesse segundo momento de seu trabalho, a uma lacuna temporal entre o que aconteceu e o que pode ser imaginado. Como diz Fried: “é justamente essa distância entre objeto e sujeito que cria uma situação mais extensiva, porque nela a participação se torna necessária” (FRIED, 2002, p. 135). Assim como as obras especulares, referenciadas por Morris em seu texto *The Present Tense of Space* (1978), que são capazes de unir as experiências do “eu” e do “mim” – em que a primeira refere-se à *presentidade* no espaço, e a segunda ao julgamento ou à memória – é quase como se Jonas também conciliasse essas duas temporalidades. Para Morris, o imaginário e a lembrança são evocados na experiência dos visitantes logo após terem experimentado uma obra, no instante seguinte em que já não estão presentes, no momento em que deixam de olhar. Desse modo, Jonas instaura o recém-acontecido, rerepresenta o passado como uma novidade, uma nova peça, e é nesse sentido que diz: “algumas obras não são traduções de performances em instalações – quando são traduções você desmonta e junta de uma maneira diferente –,

---

3 Exceto quando indicado, todas as traduções do inglês foram feitas por mim.

mas algumas dessas peças iniciais são exatamente do jeito que são, porque eu as concebi e as pensei como *cenários*, como situações escultóricas”<sup>4</sup>. Essa articulação de Jonas e o modo como brinca com a abertura de sua obra em relação ao contato do público servem de contexto de seu trabalho de uma maneira geral:

A linguagem de Jonas nos dá um valor semiológico fértil para refletir. Ela tem uma estrutura de experimentação orgânica e aberta que exige jogar junto com um sistema de signos. Sua mitologia oferece uma imagem visual de uma nova Gestalt. Na formação dessa nova Gestalt, construída a partir de partes fragmentadas da antiga, Jonas desmembra a experiência do observador em sua relação com a obra. Nos tornamos responsáveis pela produção do sentido da obra por meio de uma pluralidade de entradas e experiências, participando ativamente de seu nascimento. A fisicalidade, as realidades paralelas deste jogo desconhecido incorporam uma brincadeira livre entre artista/escritor/performer e observador/leitor/participante em que nos encontramos como um “sujeito em processo” (SCHNEIDER, 2010).

Quero justapor essas últimas colocações de Karin Schneider com a nota poética escrita por Jonas para o folheto de sua exposição:

*Stage Sets*  
sua peça  
próximo passo em um mundo de espelho, capturando  
raios de espaços interiores, transformando  
eles do avesso para você encontrar  
em algum momento de silêncio uma visão  
para atravessar.  
performances ocorrerem podem ocorrer  
mas os rituais são seus,  
aqui entre os ícones temporários  
que construímos para transformar  
este lugar em um jardim  
onde, tocando você com uma imagem  
nós o deixamos (JONAS apud LORZ; LISSONI, 2018,  
pp. 14-15)<sup>5</sup>.

---

4 Joan Jonas em conversa com Pavel Pys, visto em: <https://youtu.be/6zt55fheCpQ> [última visualização: 14 de maio de 2021].

5 No original: “Stage Sets / your play / next move in a mirror world, catching / rays from interior spaces, turning / them inside out for you to find / at some point in silence a vision / to go by. / performances did occur might occur / but the rituals are yours, / here among the temporary icons / we constructed in order to turn / this place into a Garden / where, touching you with an image / we left you.”

Me parece que quando Jonas define *Stage Sets* como “sua peça”, ela novamente está dialogando com o que Morris e Fried apontaram no final da década de 1960: “O objeto, e não o espectador, é que deve ser mantido como centro ou foco da situação; mas a situação *pertence* ao espectador – trata-se de *sua* situação. Ou, como Morris assinalou: ‘Quero enfatizar que as coisas estão em um espaço com alguém, mais do que ... [esse] alguém estando em um espaço e cercado por coisas’” (FRIED, 2002, p. 135). O espelho, primeira *prop* incorporada às obras iniciais de Jonas – através dos textos de Borges<sup>6</sup> e também pela presença desse objeto em cena – é referenciado, agora, por meio de um desenho na parede da exposição *Stage Sets*. Alguns esboços e estudos de Leonardo Da Vinci, que apresentam visualmente o modo de refração da luz em espelhos côncavos foram usados como referência pela artista, traços que irão figurar em outras de suas obras<sup>7</sup>. Além disso, o “mundo de espelho”, ao qual Jonas se refere no programa da exposição, parece propiciar diversos deslocamentos: uma travessia para o plano ritualístico e uma transformação do próprio lugar em questão.

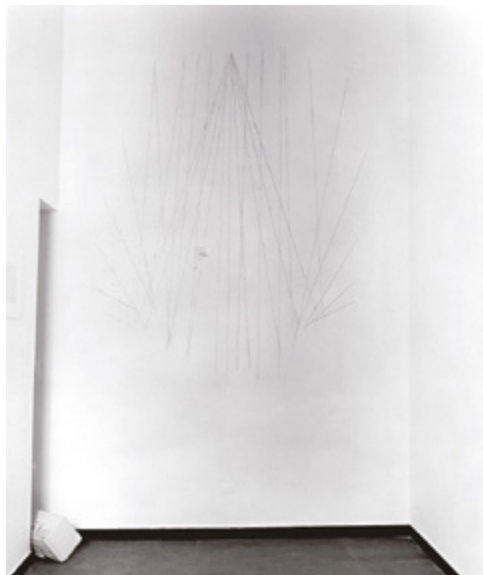
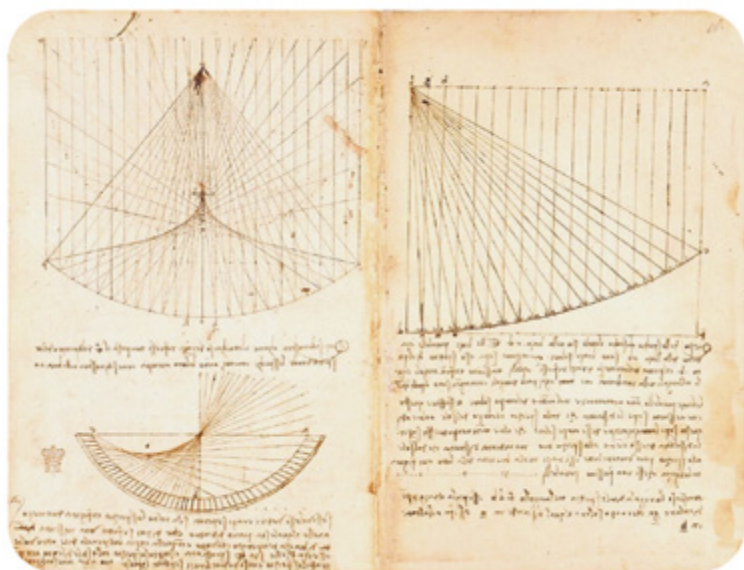
Ponderando novamente sobre as mudanças vistas na obra da artista, Douglas Crimp comenta: “Meu pensamento mudou com relação ao trabalho de Jonas, de pensar em termos de um ilusionismo espacial para pensar em termos de uma fragmentação de subjetividade – envolvendo a relação entre sujeito e objeto: entre performer e performance, entre espectador e performance” (CRIMP apud LORZ; LISSONI, 2018, p. 21). O espelho torna-se agora um suporte de transformação de sua própria identidade e base para uma experiência ritualística na medida em que acompanha uma passagem para o plano simbólico. A partir disso, há uma espécie de mudança em sua perspectiva de concepção espacial, agora mais centrada na ideia de *cenário*, que irá operar para o público e também para si, tanto nos ambientes cênicos como visto em *Stage Sets*, quanto na reverberação dialética dos espaços interiores, como os que irá conceber em sua própria casa.

---

6 Trechos de contos de Jorge Luis Borges foram lidos por Jonas em suas *Mirror Pieces* (1968-1969).

7 Jonas comenta sobre essa cópia ou apropriação dos desenhos de Da Vinci na conversa com Pavel Pys, visto em: <https://youtu.be/6zt55fheCpQ> [última visualização: 14 de maio de 2021].





#### Figuras 3 e 4

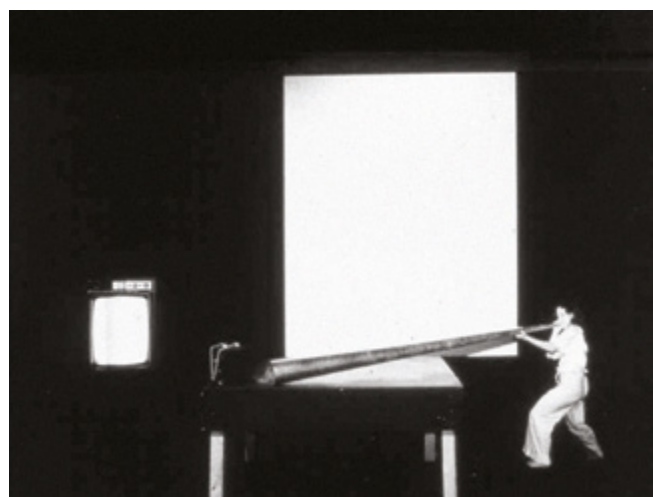
Leonardo da Vinci,  
caderno *The Codex  
Arundel* (1478-1518),  
British Library, Londres;  
Joan Jonas, exposição  
*Stage Sets*, fotografia  
de Will Brown, Institute  
of Contemporary Art,  
University of Pennsylvania,  
Filadélfia, 1976.

Com o intuito de circunscrever os cruzamentos entre as instalações em espaços expositivos e as concepções espaciais criadas em seu loft, trago uma sequência de três imagens em que gostaria de ressaltar os componentes de um *cenário* criado para acolher um espetáculo. A primeira delas é uma fotografia de uma das apresentações da performance *Funnel* (1974), sobre a qual a artista comenta:

Na Galleria Toselli em Milão, comecei a alterar o espaço usando papel fotográfico como pano de fundo e cenário, por trás do qual eu podia desaparecer e aparecer apenas na imagem do vídeo. Continuei a desenvolver esse uso do papel. Outras obras lidaram com o espaço, o espaço escultórico e a relação do monitor e da câmera com o espaço da performance. Em *Funnel* (1974), o público pôde ver a câmera e o monitor no cenário de paredes e de cortinas de papel penduradas em barras de madeira que pendem do teto. Essa peça começou a ser pensada a partir da aparência de um cone. Fiz um espaço cônico e atrás de uma das cortinas ainda havia muitos cones de papel de tamanhos variados. Eu estava brincando com a ideia de um espetáculo de mágica, e tirava um coelho de verdade de uma mesa infantil. (JONAS, 2007, p. 56)

**Figuras 5, 6 e 7**

Joan Jonas, fotografia da performance *Funnel*, 1974; fotografia de Gwenn Thomas no loft de Joan Jonas, Nova York, 1976; fotografia de Babette Mangolte da performance *Mirage*, Anthology Film Archives, Nova York, 1976.



Essa peça, apresentada repetidas vezes por Jonas e modificada a cada vez que acontecia, é composta por um espaço trapezoidal criado a partir das cortinas de papel, que assim como as coxias representariam as paredes de um teatro, limites que definem o espaço do palco, e o diferem do que está no *backstage*, nos bastidores. Na primeira imagem, uma outra cortina colocada no meio, um pouco menor, separa o fundo da frente do palco, e era suspensa ao final de algumas apresentações mostrando uma lira e duas barras de madeiras ao som de um reggae. Alguns cones estão espalhados pelo cenário e dois refletores de luz fresnel são apoiados em tripés, apontados para a parte de trás do palco, ao passo que os próprios papéis serviam como rebatedores dessas luzes, enquanto a própria artista encontra-se na sombra à frente. Um monitor de vídeo transmite em circuito fechado parte do cenário e dos gestos de Jonas, criando um outro plano que recorta o espaço e duplica suas ações.

Já na segunda fotografia, a artista está em seu loft concebendo a peça *Mirage* (1976), que seria apresentada no Anthology Film Archives, em Nova York. A obra tornou-se, além

de uma performance, um vídeo monocanal que se desdobrou também em uma segunda obra. Uma dessas imagens, fotografada por seu amigo Gwenn Thomas em um momento de improvisação da artista, serviria de cartaz da exposição *Stage Sets*. De pronto, o que chama atenção é ver sua casa como espaço de criação e como cenário capturado nessa imagem, como se a peça também estivesse acontecendo ali. Os seis cones de metal enfileirados na exposição da Filadélfia estão organizados do mesmo modo em seu loft, com a exceção de que um deles encontra-se nas mãos de Jonas. Observo como se comportam nesse lugar, menos afeitos às paredes brancas do museu, de modo que suas estruturas longilíneas dialogam com os quadrantes das janelas ao fundo, e quase tocam as lâmpadas de tubo (desligadas) que pendem do teto. Na exposição da Filadélfia, os cones foram pendurados e iluminados internamente fazendo um pequeno foco no chão, o que me leva a pensar na possibilidade de que os focos tenham surgido a partir da relação que estabelecem com as lâmpadas do apartamento. Nota-se ainda o paralelo entre a tenda que abriga o monitor em transmissão e o telhado criado para a performance infantil *Juniper Tree*.

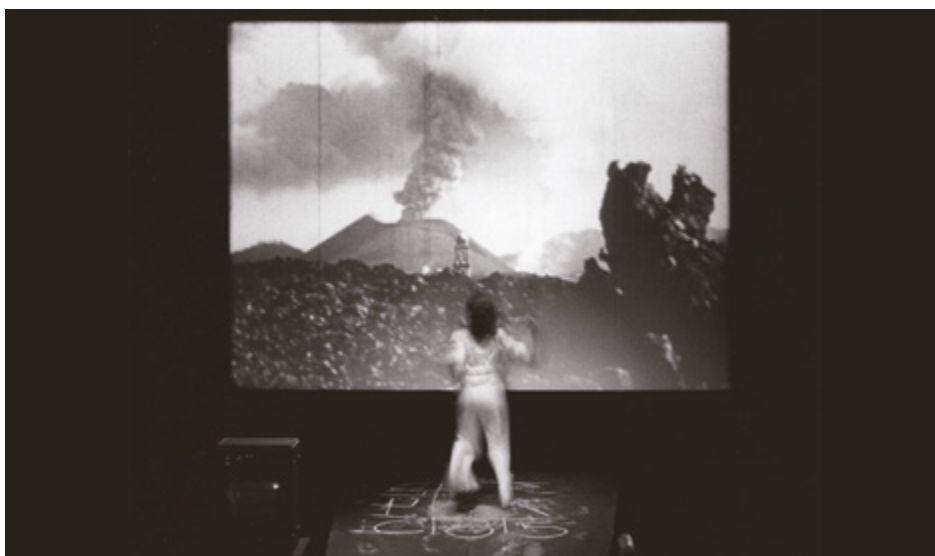
A partir da última imagem, fotografia feita por Babette Mangolte da performance *Mirage* no Anthology Film Archives, faço novamente um paralelo entre a criação espacial realizada pela artista em seu loft, visto na segunda fotografia, e o espaço expositivo onde a performance aconteceu. Ainda que o fundo infinito e escuro da primeira e da terceira imagens confluem para os dispositivos criados em salas de teatro e de cinema, o que não é tão evidente na imagem da casa, são inegáveis as relações que Jonas investiga a partir dos dispositivos espaciais, luzes e sombras, também em seu loft, e o modo como traça um diálogo entre esses elementos e a sala de cinema.

As três fotografias revelam a reincidência da presença do monitor, ao passo que no segundo e no terceiro caso ambos se encontram virados na vertical; desse modo, as barras de rolamento do vídeo fazem uma referência ao plano cinematográfico, o qual a artista explorou com mais atenção no vídeo *Vertical Roll* (1972). Também é possível especular uma analogia entre as janelas do loft e um quadro escuro, em oposição à brancura da tela de projeção cinematográfica vista na última imagem. Um filme de um vulcão em erupção, encontrado pela artista no próprio acervo do Anthology, era exibido no momento da performance, “a ideia da tela (*screen*) atravessava o trabalho desde o início: o monitor sendo uma espécie de tela, a tela da projeção, a imagem projetada, a sala de cinema”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Joan Jonas em conversa com Pavel Pys, visto em: <https://youtu.be/6zt55fheCpQ> [última visualização: 14 de maio de 2021].

Ressalto, por fim, o modo como a artista se escora nas paredes de tijolos aparentes do loft, manuseando o cone que está apoiado na mesa, no sentido da lâmpada que está acesa ao fundo. O gesto se mantém da segunda para a última fotografia, e a presença da mesa é transportada de sua casa para o palco do Anthology, servindo como suporte para o cone, que a artista utiliza para soprar, emitir sons ou cantar. A artista desenha sobre a mesa um “jogo da velha” e salta sobre ela com vivacidade.

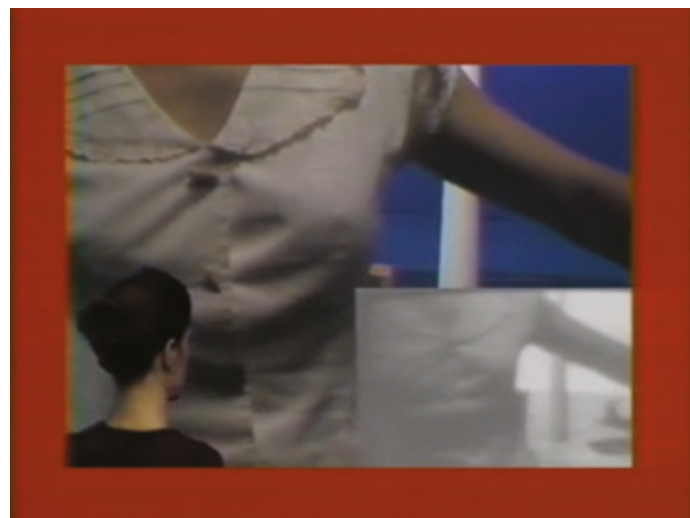


**Figura 8**

Joan Jonas, fotografia da performance *Mirage*, Anthology Film Archives, Nova York, 1976.

Anos antes, Jonas havia aberto seu loft para a apresentação da performance *Choreomania* (1971), que contou com a colaboração de Richard Serra para o cenário, uma parede feita de espelho e madeira que pendia do teto, estrutura sobre a qual os artistas realizaram a peça. Nesse caso, a função do espaço doméstico foi totalmente substituída pelos mecanismos cenográficos que envolvem um espaço teatral. Uma das poucas imagens de registro de *Choreomania* é, segundo Crimp, “ilustrativa de como eram os espaços da performance no centro de Nova York quando esta nasceu como arte”:

Lugares de trabalho e vivenda habitual de artistas, estes lofts eram grandes comparados com os típicos apartamentos dos nova-iorquinos, mas pequenos comparados com os espaços de performance públicos, inclusive quando se tratava de espaços improvisados, como o santuário da Judson Church. Só podíamos nos sentar no chão, apertados entre uma multidão de espectadores. (CRIMP, 2010, p. 98).



### Figuras 9 e 10

Joan Jonas, fotografia da performance *Choreomania* no loft da artista, Nova York, 1971; frame do vídeo *I Want to Live in the Country (And Other Romances)*, 1976.

Em sua análise, Crimp não vai a fundo na utilização do aparato criado por Jonas e Serra, elemento estrutural da peça. Apesar de promover uma espécie de separação entre o fundo de sua casa e o espaço central, ou se quiséssemos chamar de “palco”, onde os performers atuam, ele não é utilizado como mera cenografia, ou como um telão de fundo, como o que era visto nos teatros tradicionais. Ao contrário, é um elemento que incide dramaturgicamente nas ações dos performers, sobre o qual aparecem e se escondem e onde também se penduram. Além disso, o suporte possui um espelho em um terço de sua superfície, o que faz com que os espectadores estejam todo o tempo vendo a si mesmos e, conseqüentemente, participando imageticamente da peça apesar de sua condição de observadores. O efeito é uma quebra do que é instituído no teatro como a quarta parede. Como afirma Peter Brook em seu livro *The Empty Space*:

A cortina foi o grande símbolo de toda uma escola de teatro: a cortina vermelha, as luzes do palco, a ideia de que éramos todos crianças novamente, a nostalgia e a magia eram uma coisa só. Gordon Craig passou a vida criticando o teatro de ilusão, mas suas memórias mais preciosas eram das árvores e florestas pintadas, e seus olhos brilhavam ao descrever os efeitos *trompe l'oeil*<sup>9</sup>. Chegou o dia em que a cortina deixou de esconder surpresas, em que não quisemos – ou não precisamos – ser crianças novamente, em que a mágica tosca cedeu ao senso comum mais duro, e então a cortina foi retirada e as luzes do palco foram apagadas (BROOK, 1994, p. 54-55).

<sup>9</sup> *Trompe l'oeil* é uma expressão francesa que significa literalmente “enganar o olho”. É uma técnica artística que cria a ilusão de objetos tridimensionais ou de profundidade em uma superfície plana, fazendo com que pareçam reais ou saltando do plano.

Essa sobreposição de camadas a partir de um cenário expositivo é vista, de outro modo, no vídeo *I Want to Live in the Country (And Other Romances)*, de 1976, encomendado a Jonas por um estúdio de TV. Apesar de não ser uma obra espacial, a artista também inventa no plano bidimensional uma plataforma de atuação em que ora ela observa o que acontece no plano do vídeo, ora está inserida nele, como se houvesse ali uma perspectiva tridimensional que compusesse a profundidade do espaço, comparado por Susan Morgan às pinturas de Giorgio de Chirico: “um espaço imaginário e misterioso, construído a partir de perspectivas estranhas e motivos clássicos” (MORGAN, 2006, p. 9). A confusa percepção do espaço nas pinturas do italiano é alcançada em Jonas pelo acúmulo e multiplicação de quadros visualizados dentro do plano videográfico a partir dessa espécie de ateliê cenográfico, que irá provocar os sentidos de deslocamento entre as imagens do campo feitas na Nova Scotia e o estúdio em que realizou o vídeo.

Na introdução do livro de Gill Perry, *Playing at Home: The House in Contemporary Art* (2013), a autora faz uma analogia entre a arte da instalação e a “área de estar” a partir do convite à participação e da experiência do visitante no espaço expositivo. Ela diz:

Kristine Stiles descreve a instalação (juntamente com o vídeo e a performance) como uma ‘arte viva’ que pode interagir com práticas sociais, ambientes e tecnologias. Claire Bishop faz uma observação semelhante ao descrever a instalação como uma invocação de uma experiência na qual o espaço de visualização é ‘um espaço vivo’ [*living area*]<sup>10</sup>. A presença literal do espectador incorporado é amplamente vista como uma característica definidora da arte de instalação. Pressupõe-se um espectador que também pode ser convidado a empregar seus sentidos de olfato, tato e som. O descritor ‘vivo’ [*living*] sugere a comunicação ativa de questões sociais e considerações da vida cotidiana, sem mencionar os rótulos ‘participativo’ e ‘relacional’ que são cada vez mais aplicados a este gênero. Dadas essas preocupações, não é surpreendente que montagens de objetos domésticos banais e construções arquitetônicas que evocam os espaços e vestígios do ‘lar’ sejam pontos de referência muito repetidos dentro da arte de instalação (PERRY, 2013, p. 15).

---

10 No texto original, a autora utiliza o termo “living area”, que em português poderia ser traduzido como uma área de convivência ou área de estar. No contexto, a autora faz um trocadilho com o conceito “living art”, referindo-se ao espaço da instalação como um espaço vivo, dinâmico, participativo.



A partir disso, eu diria que as experimentações de Jonas nas instalações em espaços expositivos como o Anthology e o ICA foram realizadas pelos mecanismos de transformação do espaço experimentado também em seu loft, a partir do desejo de acolher e propiciar a criação de um evento artístico em um ambiente imersivo que levasse em consideração a presença e participação dos espectadores e das espectadoras. No entanto, me parece que, na criação desses *cenários*, a artista difere sutilmente de alguns pontos trazidos por Perry, ao justapor o espaço da instalação e a área de estar da casa. Ainda que use objetos domésticos, como a mesa e o monitor de televisão, entre outros elementos, como veremos no último capítulo, Jonas dismantela suas funções originais pelo modo como se apropria deles, e por extensão, rompe com o significado transmitido primeiramente a partir do espaço da casa, transformando-o em espaço performativo.

### AR(RANGE)MENTS

As questões espaciais em Regina Vater estão frequentemente relacionadas aos lugares em que vive. É recorrente a associação que faz entre as linguagens artísticas e os processos de descoberta de uma nova situação ou contexto, como os que são vivenciados em seus períodos de mudança. Podemos entender sua ida para São Paulo e sua viagem para o exterior como potentes disparadores para que Vater experimentasse outros meios e formatos artísticos ou até mesmo para que mudasse o rumo de sua carreira. No primeiro caso, a arte gráfica e a publicidade foram uma maneira de “sustentar sua aventura na arte”<sup>11</sup>, mas a despeito dos tropeços e desafios desse novo contexto, Vater volta a pintar e relaciona figuras femininas às amarrações das cordas em seu tríptico, transmitindo certa ideia de aprisionamento. Ela afirma que sua produção dos *nós* foram um modo de expressão relacionado às angústias que vivia na nova cidade. Já em seu processo de adaptação em Nova York, fotografa ruas e lixos da cidade, outra demonstração do giro experimental notado em sua linguagem. Tento compreender ainda a importância que teve os espaços de intimidade e privação na criação de suas obras em sua experiência como estrangeira. Me parece que as passagens pelos distintos espaços em que habita estariam modulando suas formas de concepção artística.

---

<sup>11</sup> Fala de Regina Vater na mesa do MASP Seminários: *Histórias das mulheres, histórias feministas*, em 2018. Apresentado pela artista como um depoimento dos “Desafios de ser uma artista mulher”. Visto em: [https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr\\_Pcek](https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr_Pcek) [último acesso: 05 de julho de 2023].



Em 1974, quando vive uma espécie de exílio do exílio em Paris, passando seis meses na capital francesa como um intervalo de sua estadia de dois anos em Nova York, Vater inicia uma série fotográfica considerada por ela até hoje como uma obra em processo. Essas fotografias, a princípio retratos íntimos de sua cama desarrumada, foram a forma que Vater encontrou de expressar sua solidão. Nesse momento, alertada por algumas pessoas para que mantivesse distância de colegas brasileiros e brasileiras, em sua maioria fichados pelo DOPS, ela vive de maneira reclusa sua primeira estadia na Europa. Habita o hotel da francesa Madame Sauvage<sup>12</sup>, também chamado de Hotel Comunista por ter acolhido Fidel Castro, saindo de seu quarto apenas para comer. Os lençóis e o modo como se apresentam enrugados em sua cama são, em suas palavras, “espumas das ondas dos meus pesadelos e agonias”, “interpretados por Frederico Morais como se fossem as camas do amor, quando na verdade eram as camas do meu martírio”<sup>13</sup>.

Essa primeira imagem torna-se um cartão-postal que Vater envia ao Brasil para, entre outras pessoas, Walter Zanini, evocando um estado de ruptura de um suposto silêncio que acometia seu espaço de privacidade, expondo os livros que lia como exteriorização de uma outra maneira de estar e se sentir acompanhada. Com isso, homenageia Mallarmé e Carlos Drummond de Andrade, com quem travara amizade naqueles últimos anos. Nessas pequenas palavras, escritas como se fossem à mão, desdobra-se sua *jornada com Mallarmé*, em trocadilhos que também podem ser lidos dessa forma: com lágrima (*larme*), com mal e com alma (*l'amê*). Sobre a cama apenas encontram-se lençóis brancos mal arrumados, uma coberta rosa, livros, folhas de papéis escritos e um travesseiro comprido – ao qual Vater faz alusão a um braço caído em uma de suas montagens. Ao intitular a fotografia-postal como *parisse 2* é também como se Paris estivesse lhe fazendo parir.

---

12 Nesse ponto, vale lembrar das diversas obras fotográficas feitas em quartos de hotel. As fotografias de Nan Goldin, por exemplo, são em sua maioria espécie de retratos de pessoas em diversas situações de intimidade. Já a obra de Sophie Calle se aproximaria mais do que Vater realizou pela ausência das figuras humanas. Calle iniciou sua série intitulada “The Hotel” em 1981, quando trabalhou como camareira em um hotel de Veneza. Ela também fotografava quartos vazios, deixados pelos ocupantes para a limpeza, realizando um diário que combinava imagens e anotações sobre o que via ali.

13 Fala de Regina Vater na mesa do MASP Seminários: *Histórias das mulheres, histórias feministas*, em 2018. Apresentado pela artista como um depoimento dos “Desafios de ser uma artista mulher”. Visto em: [https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr\\_Pcek](https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr_Pcek) [último acesso: 05 de julho de 2023].



de produção/consumo” (LA BARRA, 2019, p. 12). Nesse sentido, a cama pode estar vinculada simbolicamente ao descanso, ao ócio, à horizontalidade, a um estado do corpo que se opõe à verticalidade exigida pelo trabalho; pode ser relacionada às enfermidades e até mesmo à depressão. Se o quarto de hotel foi para Vater um lugar de busca criativa, um meio mais do que um fim – afinal, sua estadia em Paris fazia parte de um processo de aprendizagem propiciado pelo prêmio de viagem ao exterior –, esse não foi um espaço sem dor, ainda que nada na imagem expresse por si só algum tipo de amargura e sofrimento, para além de um certo caos evidenciado pelo desarranjo, pela desorganização.

Na lista de la Barra, que eu entendo como uma tentativa de definição do que seria o ateliê de artista, ele diz: “Alguns artistas transformam sua casa em um ateliê. Alguns artistas fazem do ateliê um lar” (Ibidem). Mais adiante, afirma: “O ateliê não é um espaço público. O artista pode decidir manter o ateliê privado, torná-lo secreto, não permitir que ele seja fotografado ou publicado, manter a privacidade de seu trabalho e de sua prática” (Ibidem). Em cotejo com as imagens de Jonas que acabamos de ver, penso também sobre o espaço da casa-ateliê como um lugar poroso e aberto às diversas experiências, não como um lugar apenas de concepção artística, mas também onde a própria obra acontece.

Por ora, o que gostaria de ressaltar é que Jonas afirma que o lugar onde vive, seu loft, é seu ateliê e espaço de trabalho, onde a artista encena e compõe suas peças e algumas de suas performances. Portanto, ainda que esse não seja necessariamente um espaço público (mas também o é quando apresenta *Choreomania*), ele é *publicizado*, nem que seja como pano de fundo e *cenário*, nas imagens criadas pela artista. Assim também fez Vater quando decidiu fotografar a série de imagens de sua cama no quarto de hotel – naquele momento seu único espaço de trabalho –, e ainda que não se posicionasse diante da câmera, que seu corpo não fosse objeto da obra, é ela própria a única pessoa a ocupar e se apresentar na imagem a partir da disposição de objetos, vestígios e desejos. Nesse sentido, um último ponto que gostaria de comentar sobre o texto de la Barra, que assume os lugares de trabalho de artistas como deveras múltiplos, é a ausência do ateliê como um espaço performativo, justamente o modo como quero compreender o espaço de criação dessas artistas.

Nos anos seguintes, de 1974 a 1976, quando esse movimento se desdobra no projeto que intitula primeiramente como “Camas ao redor do mundo”, Vater fotografa mais de setenta camas de uma ampla gama de pessoas, de distintas classes e raças, por diversos lugares onde passou: Paris, Nova York, Cuzco, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Diferentemente de Jonas, que cria espaços

semelhantes a *cenários* através do uso de luzes, *props* e objetos, Vater fotografa espaços sem a presença humana, no *arranjo* e no modo em que estão ou lhe foram apresentados. Não manipula os objetos porque justamente se considera perseguindo *a presença do corpo pela ausência*, quase como uma perita, para quem não lhe é permitido mexer no local de investigação e de trabalho. As imagens são feitas de diferentes ângulos, muitas vezes enviesados, normalmente de cima para baixo, em que não se nota uma preocupação formal com a frontalidade e tampouco com a composição de linhas perpendiculares que conformariam o espaço; não alcançam uma grande extensão para além das camas, dos objetos encontrados sobre elas e do entorno próximo. Essas superfícies planas de descanso se mostram instáveis, pendem em diagonais dentro dos quadros fotográficos.



**Figuras 13, 14 e 15**  
Regina Vater, *Camas ao redor do mundo*, fotografias coloridas, 1974-1976.



Até onde consegui constatar, há poucos comentários sobre como essa espécie de entrada de Vater para fotografar as casas aconteceu. A artista não descreve nada além do ofício das pessoas,

“casa de pescador”, “casa de diplomata”; não apresenta imagens de um só espaço extensivamente, portanto, não objetifica um tipo de lar, por assim dizer. Ao contrário, reúne através de sua busca visual, sob uma ideia de circulação atemporal e global evocado pelo título da série, distintas formas de habitar o que é corriqueiro, enxergando poesia em rastros provocativamente íntimos, como as “marcas do corpo na sinuosidade do colchão, no desarranjo dos lençóis e cobertas, nas roupas ou nos livros que sobraram do antes e do depois do sono e do amor. Sente-se quase o odor e o calor de quem ali dormiu”<sup>14</sup>. De fato, as atmosferas espaciais erigidas principalmente pela materialidade das mobílias e das coisas que conformam os espaços domésticos são capazes de transmitir sensações que envolvem o universo dessas pessoas, sem, no entanto, fixá-las ou categorizá-las. Apenas ensejam pistas e evocam nossa curiosidade.

Ambas as artistas aqui abordadas parecem propor cristalizar momentos de experiência em determinados espaços interiores. Se Jonas promove a ideia de *teatralidade* por meio de camadas, repetições e memórias evidenciadas na utilização de objetos que são, de alguma maneira, transportados de um lado para o outro em suas peças em andamento, Vater singulariza o entorno e o pano de fundo que envolve o cotidiano de pessoas anônimas através da espontaneidade com que captura espaços habitados. Ainda assim, embora encontre paralelos em suas intenções, as artistas se distanciam sobretudo pelo fato de que a primeira lida com sua própria presença física ou a do público no espaço, força motriz da linguagem da instalação e da performance; enquanto a segunda se relaciona com espaços domésticos em que, embora espere-se a presença de seus agentes, por serem atravessados por condições de privacidade e intimidade característicos dessa esfera, a figura humana é revelada apenas por rastros e impressões efêmeras de seus gestos ordinários, como levantar da cama. Diante disso, as fotografias de Vater retratam os mecanismos diários e habituais dos lugares privados e sua capacidade de revelar a presença de gestos correntes, sem que jamais sejam acessados por seus observadores; são explorados, mas não pelo viés da fruição espectral.

Após sua viagem a Paris e em seu retorno a Nova York, Vater procura “registrar, de maneira poética, como um indivíduo ou grupos de indivíduos lidam com o espaço doméstico”. *X-Range* (1976-2017) é o nome da série composta inicialmente pelas “camas ao redor do mundo”, em que Vater acaba por unir fotografias e poemas visuais para uma publicação realizada originalmente pela Galeria Artemúltiple em 1977, no momento de sua passagem por

Buenos Aires. Como ela afirma no texto impresso na contracapa da publicação<sup>15</sup>: “Acredito que, na escolha dos objetos domésticos e no modo como estes são distribuídos nos espaços privados, as pessoas se projetam e revelam suas condições culturais, sociais e psicológicas”. No entanto, diferentemente dos retratos dos ambientes domésticos de pessoas desconhecidas publicamente, que a artista vinha colecionando e apresentando através de uma foto de cada casa, Vater realiza nessa espécie de livro de artista pranchas na forma de *grid* com seis fotografias dispostas em duas colunas e três linhas dos lofts de Hélio Oiticica, John Cage e Vito Acconci em Nova York, e de Lygia Clark em Paris, todas feitas em julho e agosto de 1976.

A princípio, as folhas soltas, que funcionam como quadros com pequenas imagens em fundo preto, não possuem nenhuma informação que revele qual é a casa de cada artista. Tampouco os poemas visuais que acompanham as imagens, que fazem uma espécie de síntese de como a artista lê, traduz e representa, através de formas e palavras, as principais linhas de força de Oiticica, Cage, Acconci e Clark. No entanto, é curioso como, ao conhecer do que se trata o trabalho artístico de cada um, e a partir do visionamento minucioso desses espaços compostos por camadas sobrepostas de informação, podemos imaginar qual é a casa de Clark, a de Cage, e assim por diante. Esses pequenos acervos de imagens, que exibem os espaços de trabalho dos artistas, acabam por evocar suas respectivas obras. Embora nem um (artista) nem outro (obra) estejam ali figurados, fazem-se presentes.

Assim como Jonas, Vater insinua que há algo na propriedade desses ambientes que se apresenta como *cenário* de uma suposta movimentação humana, capaz de expressar os modos de ocupação e revelar as funções reservadas aos distintos usos do espaço, os tipos de afazeres e os processos artísticos a que cada artista se dedica. Em todas as imagens há mesas, que nos levam a pensar na manipulação de materiais diversos. Cadernos e máquina de escrever indicam o exercício de escrita. Livros, discos, pôsteres e quadros remetem às influências, conexões com o mundo, estudos e referências. Mais especificamente em algumas dessas fotografias, há objetos singulares: *bichos* e máquina de costura; gravador e telefone; slides fotográficos e papéis enfileirados no chão; tabuleiros de xadrez e partituras musicais. Me pergunto: seriam os espaços representados por seus objetos de trabalho, que por sua vez indicam atividades e ações? Vater dá a ver, dessa forma, o ofício de um(a) artista? Manifesta, através desses *cenários*, cotidianos inimaginados?

---

15 Uma segunda edição desse trabalho foi feita em 2017, pela Ikrek Edições, São Paulo.





Vater teve relações mais ou menos próximas com todos esses artistas. Tornou-se amiga de Oiticica quando viveu em Nova York, período em que conversavam quase que diariamente por telefone. Provavelmente, os *ninhos* do artista e principalmente a obra *Babylonests* (1971) foram uma influência para Vater, na medida em que ela passa a fotografar os espaços habitados por artistas, como um testemunho de sua curiosidade por territórios abertos a acontecimentos que estão na linde entre vida e arte. Em *Babylonests*, Oiticica criou em seu loft distintos ambientes com o uso de panos transparentes e estruturas de madeiras, elementos que vinha utilizando em obras pregressas. Fez um reduto para si, como um meio de sobrevivência na babilônia, mas não sem a presença de amigos que também usufruíram desses lugares inventados e imaginados para o ócio e o lazer, onde assistiam à projeção de filmes, ouviam música, entre outras fruições experimentais e sensoriais. Nas imagens feitas por Vater da casa de Oiticica, notamos o acúmulo de seus objetos, e outras janelas se fazem presente dentro do próprio quadro fotográfico através das fotografias nas paredes. Não por acaso, a poesia visual que Vater criou para acompanhar as imagens do loft do artista envolvem as palavras *Naught/y*, *Nau* e *Nest*, que em um exercício livre de tradução poderiam ser lidas como *vazio* ou *nada / malcriado* ou *desobediente, nave e ninho*.

Vater comenta que Cage foi à inauguração de uma de suas exposições em Nova York no início da década de 1970. Desde esse momento, ela desejou ter um contato mais próximo com o artista. Em 1976, quando estava trabalhando como jornalista e também representando o Brasil na Bienal de Veneza, consegue

**Figuras 16 e 17**  
Regina Vater, *X-Range*,  
1976-2017.



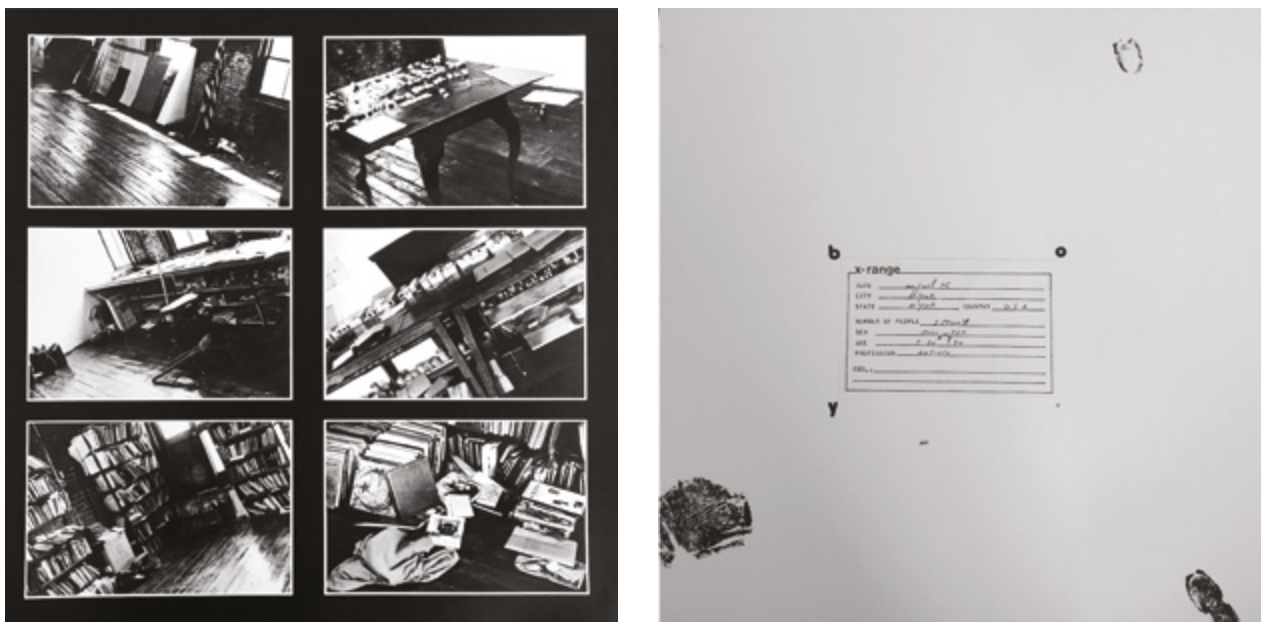
**Figuras 18 e 19**  
Regina Vater, *X-Range*,  
1976-2017.

o telefone e endereço de Cage em um almoço em Milão. Vater passaria por Nova York na volta, e foi então que marcou uma entrevista com Cage, na qual ficaram toda uma manhã conversando. Provavelmente, as fotos de seu loft tenham sido feitas nessa ocasião. *Invenção, invenção, invenção...* é a repetição de palavras que Vater usa para se referir a Cage que, segundo ela, leva uma criança dentro de si, e “essa criança estava lá sem repressão e censura” (VATER, 2004)<sup>16</sup>. Esse foi o ponto de encontro entre eles. Em 1981, junto com Bill Lundberg, também videoartista e seu marido, fazem um pequeno vídeo na casa de Cage em que ambos aparecem conversando. No conjunto de imagens de *X-Range*, vemos pela primeira vez a presença de uma cama, lugar de descanso. *Silence* é a palavra que acompanha as fotografias do loft do artista, junto com um poema visual escrito por ele sobre o qual Vater comenta:

como uma casual mudança da palavra CHANCE

como duchamp em relação à pintura  
cage parece ter  
“renunciado ao prazer da composição”  
embora o tenha transferido ao campo da poesia  
ele está interessado na “linguagem sem sintaxe”  
e compõe poemas nonsense-visuais  
justainterpondo  
palavras/sílabas escolhidas ao acaso

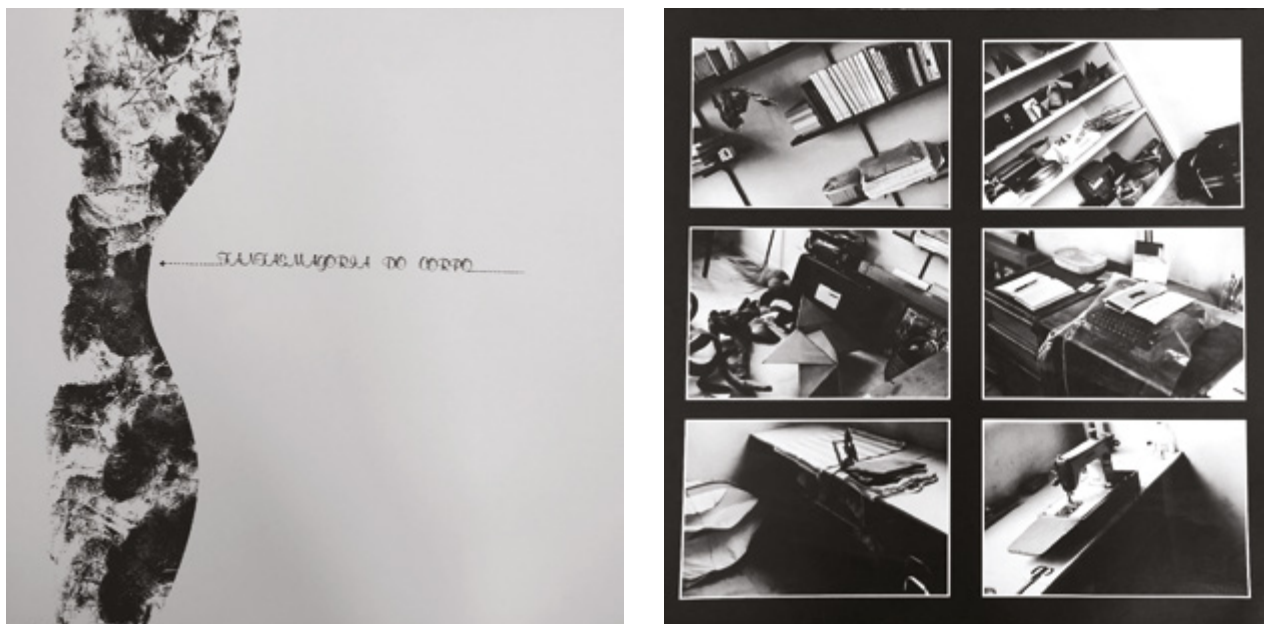
<sup>16</sup> Conversa entre Vater e Cary Cordova quando a artista vivia em Austin, parte da série “Recuerdos Orales: Interview of the Latino Art Community in Texas”, programa do Center for Latino Initiatives do Smithsonian Archives of American Art, 2004.



No poema visual que acompanha as fotografias de Acconci, Vater soletra as palavras B O D Y A R T nas quinas de um retângulo catalográfico que indica a presença de dois artistas, um de sexo feminino e outro de sexo masculino, com mais ou menos 30 e 40 anos, em agosto de 1976 na cidade de Nova York, o que acaba por propor um desenho do território onde estão inseridos. O artista, que vinha trabalhando com performance, instalação e vídeo, promove marcações espaciais a partir da experiência com seu próprio corpo. Na primeira imagem de sua casa, um dos cantos é preenchido por papéis no chão, desenhando um contorno do espaço vazio de sua sala. Atrás desse limite espacial há outras placas, papéis e uma escada apoiados na parede da janela. Na frente da parede de tijolos aparente, uma bandeira dos Estados Unidos. Não há nenhum objeto posicionado “dentro” desse campo. Na imagem seguinte, sobre uma mesa de madeira há papéis enrolados, amassados e em tiras, semelhantes a frágeis esculturas que parecem fazer perpetuar a gestualidade manual que define o uso daquela superfície. À primeira vista, a série de pequenos rastros brancos remonta aos slides fotográficos enfileirados em outra das mesas exposta na imagem.

Já nas fotografias que compõem o retrato da casa de Clark, podemos ver os *bichos*, série de esculturas dobráveis que a artista produziu ao longo da década de 1960. Um deles está localizado no chão, os outros, nas prateleiras da estante. Além disso, a máquina de costura, a tesoura e os panos empilhados sobre a mesa ao lado do ferro de passar evocam a relação da artista com a linguagem têxtil – como as superfícies modulares e a série de roupas, máscaras e macacões sensoriais intitulados *Roupa-corpo-roupa* (1967)

**Figuras 20 e 21**  
Regina Vater, *X-Range*,  
1976-2017.



**Figuras 22 e 23**  
Regina Vater, *X-Range*,  
1976-2017.

e *O eu e o tu* (1967), entre outros, criados para serem vestidos pelos espectadores-participantes. Coincidentemente, dentre todos os objetos vistos em conjunto nas casas dos artistas, esses são os que traçam relação mais forte com o ambiente doméstico. Ainda assim, ao saber da produção de suas peças, nada ali parece indicar uma domesticidade inerente a tais utensílios materiais. Contrariamente, figuram nas fotografias como ferramentas de trabalho, ganhando o mesmo peso que as latas de filme localizadas na estante e a máquina de escrever que repousa em sua mesa ao lado de um caderno. Na poesia que acompanha as imagens de Clark, Vater escreve *fantasmagoria do corpo* apontando para uma curva ondulada repleta de marcas que lembram a superfície da pele e as pegadas das impressões digitais.

*X-Range* é a síntese formada entre as palavras *x-ray* e *range of action*. A primeira é significada pela artista como *raio de luz*, *raio de calor*; sabemos que é também um mecanismo de diagnóstico médico por meio de ondas radioativas de ossos que sustentam nossa estrutura física, assim como é capaz de captar materialidades estranhas que por algum motivo tenham se formado ou invadido o interior do corpo humano. *Range* aparece acompanhado de uma lista mais longa: *espaço*, *classificar*, *percorrer*, *excursão*, *escopo*, *série*, *linha de tiro*. A expressão *range of action* é usada para descrever o alcance de uma ação; o âmbito, a extensão ou espaço dentro do qual alguém pode agir ou atuar. Me parece que Vater foi capaz, com esse trabalho, de circunscrever os espaços de atuação daqueles artistas – “nada melhor que a casa de um indivíduo para conter as marcas de sua existência” –, ao mesmo tempo em que consegue expor suas

influências artísticas, “pois essa casa/ninho em que vive torna-se um cosmos em miniatura onde faz transbordar seu ego”. Curiosamente, ação e atuação são palavras ligadas também ao universo da performance e do teatro. Outra vez, me parece propício afirmar que os arranjos interiores concebidos como espaços de realização podem refletir publicamente as performances que movem o cotidiano do fazer artístico.

## 5. ESPAÇO VIRTUAL

O espaço da casa tem presença marcante na obra de Clarice Lispector. Em texto crítico acerca de um de seus livros, Gilda de Mello e Souza discorre sobre as minúcias e os detalhes intrínsecos à literatura feminina, justificado por uma espacialidade limítrofe – “como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca<sup>1</sup>” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 97). A exposição realizada sobre a escritora no Instituto Moreira Salles em São Paulo, de outubro de 2021 a fevereiro de 2022, reuniu as pinturas feitas por Lispector, nunca antes expostas, em diálogo com trabalhos criados por outras artistas brasileiras entre as décadas de 1940 e 1970. Obras de Wanda Pimentel, Djanira, Wilma Martins, Maria Martins, Anna Maria Maiolino, Lygia Clark, entre outras, estavam representadas na exposição. *Constelação Clarice* tinha como dois de seus núcleos as relações com o corpo e com o espaço doméstico, suscitados pela potência das linhas poéticas da autora. No núcleo “Perdi minha formação humana”<sup>2</sup> se via, entre outras obras, uma série fotográfica de Iole de Freitas, *Spectro* (1972), posicionada diante da instalação *Mulher mutante* (1968-2019) de Regina Vater, e em “Eu não cabia”<sup>3</sup>

---

1 Importante pontuar que essa colocação está vinculada à experiência e sensibilidade de mulheres brancas. A noção de *domesticidade* será revisada por feministas negras. Exemplo disso é Maria Carolina de Jesus que traz, a partir de sua experiência como mulher negra e pobre, outra relação diante da dicotomia entre espaço público e privado.

2 Texto de parede na exposição: “Nas narrativas de Clarice Lispector, os personagens redescobrem o mundo e se redescobrem num processo de dolorosa libertação. Essa renovação equivale a um sacrifício: é preciso abandonar o conforto garantido pelas regras, pela máscara social, pelo automatismo dos gestos. A renovação da vida exige a morte. Nessa caminhada para o desconhecido, os personagens de Clarice não raro perdem sua integridade pessoal, veem desmontar-se sua primeira identidade: o corpo. A personagem-narradora de *A paixão segundo G.H.* afirma: “Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana” (2021-2022).

3 Texto de parede na exposição: “A casa é cenário recorrente na obra de Clarice: ali se dão os conflitos, os espantos e as descobertas. E um microcosmo no qual se vislumbram as redes de afetos e de problemas oriundos da família e da sociedade. Lugar de amor e de encontro, irrompe também com o ambiente em que se dão mais claramente as imposições da ordem e das conveniências, os limites estreitos da subordinação e do hábito. Se a obediência às regras da casa e de seus desdobramentos traz alguma tranquilidade, logo aquele mundo parecera sufocante e frágil. É então que as personagens – em especial as femininas – descobrem, e vivenciam a possibilidade da vida além daquele arranjo: fora dos limites morais, existenciais e dos confinamentos da própria linguagem” (2021-2022).





**Figura 1**

Djanira, fotografia feita por mim de *Mulher olhando pela janela*, óleo sobre tela, Coleção Sattamini, Rio de Janeiro, 1950.

estavam duas videoperformances de Letícia Parente, *In e Preparação I*, e o audiovisual *Eu armário de mim*, todos de 1975.

Na sala dedicada à sua coleção pessoal estavam expostas cartas, máquinas de escrever, pinturas, revistas e retratos fotográficos. No mesmo espaço supostamente reservado do lar podíamos notar, através da reunião desses objetos, sua relação com a prática da escrita, a troca com o mundo a que estava conectada, e, sobretudo, o envolvimento com sua própria imagem – a imagem de Clarice, escritora – refletida pelos olhos de outros. São muitas as fotografias em que a vemos em seu ofício, escrevendo sentada no sofá, assim como retratos em pintura, feitos, entre outros, pelo artista Giorgio De Chirico no período em que morava na Itália. Segundo seu filho Paulo Gurgel Valente no texto “Em casa com Clarice” (2021), escrito a partir do conjunto de pertences da mãe, “os quadros e objetos de Clarice eram seu *setting*, o cenário de sua vida que fazia de sua casa um lugar aconchegante e reconhecível, seu ninho de onde voava e para onde voltava”<sup>4</sup>. Afinal, “o mundo me parece uma coisa vasta demais”, escreve Lispector em um de seus diários publicados no site da exposição.

4 Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/11/11/em-casa-com-clarice/> [último acesso: dezembro de 2022].



**Figuras 2 e 3**  
Clarice Lispector,  
fotografias no site de  
*Constelação Clarice*  
e na exposição,  
Instituto Moreira Salles,  
São Paulo, 2022.

Apesar da mostra dedicada a Lispector não ser um dos focos dessa investigação, a visita ao IMS me ajudou a refletir sobre as relações porosas que nutrem o espaço doméstico, identificado não como um lugar de confinamento, mas sim de exposição, principalmente quando associado ao lugar de experimentação artística. A palavra *setting*, que aparece no texto de seu filho, é um termo caro para esta pesquisa, como já vimos no capítulo anterior. Associado tanto ao cinema quanto ao teatro, diz respeito à construção de uma cena, à produção de um espaço fictício a partir de objetos ou aparatos cenográficos. Nesse sentido, as imagens produzidas por si ou por outros, que promovem *aparuições públicas* da escritora, e, como buscarei argumentar, de mulheres nas artes, parecem-me capazes de revelar transformações no espaço doméstico, no sentido de que esse se torna um lugar propício para o trabalho criativo. Portanto, passei a me lançar as seguintes perguntas: o que é necessário para que a casa deixe de estar vinculada às tarefas domésticas e reprodutivas – principalmente no que se refere à construção social do gênero feminino – a fim de se tornar o cenário ou locação de uma obra? O que está envolvido nesse movimento de abertura e mutação do espaço de privacidade em um espaço performativo?

Ensaio responder a essas questões através da análise de obras de artistas estadunidenses e brasileiras, algumas delas vistas na exposição de Clarice Lispector. Ao longo do percurso da pesquisa, pareceu-me que, para além dos problemas apresentados com relação às criações em espaço doméstico na obra de Joan Jonas e Regina Vater, que serão vistos no capítulo final da tese, outras artistas haviam sugerido em seus trabalhos distintas formas de friccionar o

conceito de domesticidade, dialogando, concomitantemente, com os contextos políticos do período, o que, acredito, não poderia ser deixado de lado. Como exemplo, destacam-se as videoperformances realizadas nos primeiros anos de 1970 por Letícia Parente e Sonia Andrade. Embora não sejam artistas que se autodeclarem feministas, ambas levantaram discussões acerca da relação entre confinamento e liberdade a partir do uso dos aparatos tecnológicos no espaço doméstico, através do que estou entendendo como a criação de um *espaço virtual*. Esse fato sugere um posicionamento vinculado mais diretamente às críticas realizadas pelos *movimentos de mulheres* no período – como visto em obras de Martha Rosler, que também serão analisadas ao final do capítulo.

Antes de prosseguir para a análise de obras das artistas e a fim de tentar revelar a complexidade envolvendo a casa como espaço de experimentação, apresento alguns autores de diferentes campos do conhecimento que contribuíram para essa questão. No livro *Playing at home – the house in contemporary art* (2013), Gill Perry parte da noção de casa como conceito de “privacidade”, “conforto” e “intimidade”, ideias emergentes desde o século 18 e depois revistas por historiadores culturais. A partir do questionamento sobre migrações, viagens e exílios frutos da globalização do século 20, a autora traça diferenças entre as noções de casa e de lar<sup>5</sup>. Também inclui nesse processo de conceituação o entendimento de Walter Benjamin de que “a separação crescente do espaço de habitação do local de trabalho no século 19, encorajou o desenvolvimento de nossa ideia moderna de ‘domesticidade’”<sup>6</sup> (PERRY, 2013, p. 11). Enquanto essa “era tradicionalmente tratada como competência exclusiva do ‘feminino’” (Ibidem, p. 18), a esfera pública, vinculada aos âmbitos profissional e cultural, estaria vinculada ao gênero masculino.

Como contraponto, Perry cita artistas que questionaram a vinculação do ambiente da casa com uma pressuposta noção de feminilidade, destacando *Womanhouse*, um evento canônico ligado a um dos programas de estudos pioneiros em artes exclusivo para mulheres em Los Angeles em 1972. Foi considerada a primeira instalação pública feminista, com curadoria de Judy Chicago e

---

5 Seu argumento é o de que as bases que envolvem o conceito de habitação são subjetivas e sujeitas a cada momento histórico. Nesse sentido, diversas obras de artistas contemporâneas das décadas de 1960 e 1970 lidaram com uma espécie de esfacelamento e esvaziamento da ideia domesticada do lar, a partir de embates sociais relacionados às fronteiras geopolíticas, étnicas e econômicas (como visto, por exemplo, nas obras de Dan Graham e Gordon Matta-Clark, que trabalham sobre o subúrbio de Nova York).

6 Exceto quando informado, nessa e nas demais citações em idioma estrangeiro a tradução é minha.

Miriam Schapiro, com o intuito de “explorar a história da diferença de gênero e os papéis tradicionais das mulheres em casa” (PERRY, 2013, p.11). Ao longo do livro, a autora também explora o potencial subversivo de algumas atividades como o jogo, o humor e a carnavalização da esfera da vida cotidiana, que serviu de base para algumas instalações artísticas que “viraram de cabeça para baixo, literal e metaforicamente, os espaços que habitamos” (Ibidem, p. 20).

Perry introduz o argumento de Griselda Pollock (2019) apresentado no texto “A modernidade e os espaços da feminilidade”<sup>7</sup>, de 1988, em que a autora discute os espaços reservados às mulheres na vida cultural, sobretudo parisiense, a partir das obras de pintores e pintoras impressionistas e modernistas. No período, o entendimento de “mulher pública” foi estritamente associado à figura da cortesã, uma vez que as “mulheres respeitáveis” estavam condicionadas ao ambiente doméstico. O incômodo encontro com essas mulheres desvalorizadas socialmente, exibidas nos Salões de Arte da época (Pollock usa como exemplo *Olympia*, de Édouard Manet, de 1863), acontece pela presença e pelo olhar de mulheres casadas e acompanhadas de suas filhas, isto é, depende da reinserção da espectadora feminina no seu lugar histórico e social.

Por outro lado, as transformações modernas dos espaços públicos, urbanos e de lazer privilegiavam os homens, que os usufruíam com total liberdade, personificados na figura do *flâneur*, que para além de se sentir “em casa” ou confortável na multidão também tinha o direito ao anonimato e ao *voyeurismo*, uma vez que poderia olhar sem ser visto. No entanto, a partir do ponto de vista das pintoras Mary Cassatt e Berthe Morisot, que retrataram mulheres em espaços públicos, como parques e teatros, Pollock postula dois aspectos que merecem atenção. O primeiro deles é o constrangimento e a vulnerabilidade das mulheres com relação ao olhar invasivo do observador masculino retratado nas imagens – incluído, por exemplo, na pintura de Cassatt, *Na Ópera* (1878-1879) –, que evoca um espelhamento com o observador exterior à obra. O segundo se refere às diferenças de classe e raça, que impõem a regulação da sexualidade feminina de acordo com os espaços, determinando também os “territórios dos corpos sexualizados e transformados em mercadoria” (POLLOCK, 2019, p. 138). Seus argumentos dão a ver as implicações entre sexualidade, raça, gênero e espacialidade, que estão diretamente relacionadas na modernidade.

---

7 Texto publicado originalmente em inglês em: POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Londres/Nova York: Routledge, 1988, pp. 50-90. As citações feitas aqui são da tradução para o português de Julia de Souza para o catálogo *Histórias das mulheres, histórias feministas: Antologia* (2019), publicado em ocasião da exposição homônima no Museu de Arte de São Paulo.

Outra via é desenhada pelo livro de Paul B. Preciado, *Pornotopia – an essay on Playboy’s architecture and biopolitics* (2019). Levantando questões similares às que foram colocadas por Pollock, e em diálogo com Beatriz Colomina, entre outros autores, o autor faz uma análise do projeto *Playboy* – que inclui o surgimento da revista estadunidense, mas principalmente a mansão em que vivia seu criador, Hugh Hefner, nas décadas de 1950 e 1960. Se Pollock discute a presença das mulheres em espaços públicos, Preciado, de modo inverso, irá relacionar a construção de masculinidade da *Playboy* com as ideias de privacidade e sexualidade. O autor afirma: “Ele [Hefner] havia compreendido de alguma forma que, para esculpir uma nova subjetividade masculina, era necessário projetar um habitat: criar um espaço e inventar uma série de práticas e usos do doméstico que funcionassem como tecnohábitos do corpo masculino” (PRECIADO, 2019, p. 19). A ideia midiaticizada da “casa dos sonhos” de Hefner, construída através da mercantilização de um produto que unia arquitetura, design e sexualidade vendido nas revistas e na televisão, faz com que a figura do *playboy* fosse desejada até pelos mais famosos arquitetos do período. Como aponta logo no início de seu texto: “Enquanto falava sobre as razões para criar a *Playboy* na década de 1950, Hefner envolveu-se em um monólogo sobre a conquista masculina da domesticidade, a necessidade de escapar dos subúrbios com seus gramados verdes e ter um espaço urbano próprio. Hefner de pijamas citando Virginia Woolf?” (PRECIADO, 2019, p. 9).

O apartamento do homem branco e rico no centro de Nova York surgia como uma oportunidade para que os jovens solteiros pudessem usufruir de seus espaços de liberdade, afastando-se do contexto que envolvia o casamento heterossexual, comumente associado aos subúrbios da cidade. “O que era até então considerado privado irrompeu na esfera pública (Ibidem, p. 26)”, “a representação pública do que historicamente se supunha ser a essência da privacidade – a sexualidade” (Ibidem, p. 20). A cama giratória de Hefner, cenário icônico que almejava a fusão entre trabalho e lazer, sua mansão como “um refúgio e um santuário” (HEFNER apud PRECIADO, p. 17) e o fato de aparecer em pijamas de seda concedendo entrevistas capazes de fazer reverberar o que seria esse novo “homem caseiro”, causa furor e afeta também as feministas brancas como Betty Friedan<sup>8</sup>. A irônica inversão de papéis sobre o entendimento tradicional de domesticidade faz com que os homens

---

8 Segundo Preciado (2019, p. 27): “Friedan foi uma das primeiras a declarar que o ‘paraíso’ doméstico do sonho americano funcionava como uma variação da arquitetura disciplinar da prisão, na qual as mulheres estavam trancadas para sempre e mantidas à distância da esfera política, do emprego remunerado e dos campos da cultura e da produção de comunicação social”.

passem a “colonizar”, nas palavras de Preciado, o espaço doméstico do centro da cidade.

**Figura 4**

Hugh Hefner, fotografia da cama giratória na *Mansão Playboy*, Los Angeles, década de 1950.



Isto também está apontado, ainda que de modo mais sutil, na pesquisa de Vânia Carneiro de Carvalho publicada em *Gênese e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920* (2020). De forma meticulosa, com base em arquivos que vão desde manuais femininos até revistas e coleções pessoais em museus brasileiros, Carvalho avalia os espaços interiores dos palacetes do início do século passado em São Paulo, a partir de uma perspectiva que discute as relações de gênero e sexualidade vinculadas aos objetos que compõem o espaço doméstico. Nessa abordagem, as categorias dicotômicas que definiram tradicionalmente as relações de gênero, “natureza *versus* cultura; trabalho *versus* família; e público *versus* privado” (CARVALHO, 2020, p. 19), são revistas principalmente por meio da inclusão da agência masculina em ambientes da casa considerados porosos aos dois gêneros, como a sala de jantar. Isso porque a exibição da chamada vida burguesa para a “demonstração de posição social privilegiada”, que antes “fazia-se em ocasiões públicas” (Ibidem, p. 22), faz parte do novo momento de abertura da “casa moderna”.

As fotografias dos espaços interiores dominaram o imaginário criado por Hefner. Na série de televisão criada a partir de um cenário idêntico à *Mansão Playboy* em 1959, “quase não vemos uma única imagem do exterior da propriedade, e nunca



ultrapassamos o limiar da Casa em Chicago ou além dos jardins da *Mansion West*” (PRECIADO, 2019, p. 30). Esse universo próprio encontrado no interior dos apartamentos é promovido através da formação de uma rede multimidiática criada para “adentrar as paredes da casa suburbana, penetrar em cada lar americano e inocular, primeiro através da revista e depois pela TV, um *espaço virtual* que se desdobrava apenas através de texto e imagens” (Ibidem, p. 19, grifo meu). Me chama a atenção a proposta de criação desses *cenários domésticos masculinizados* expostos midiaticamente a ponto de a performatividade de gênero masculina também ser encenada:

A masculinidade do *playboy* foi construída através de um preciso exercício de dramatização, em que a *mise-en-scène* e o design do cenário eram tão importantes quanto os aspectos psicológicos. A *Playboy* rejeitava uma visão naturalista da masculinidade em favor de uma masculinidade construída que emergia como resultado do uso de tecnologias de imagem e informação (Ibidem, p. 35).

Esses cenários parecem, de todo modo, utópicos ou, para usar outro termo, profundamente artificiais, no sentido de que anulam um mecanismo relacional específico que pode ser atribuído ao funcionamento de uma casa, excluindo outros agentes que poderiam fazer parte dessa narrativa. Não estou me referindo apenas à ausência de mulheres<sup>9</sup> ou de crianças, pois esse apagamento é justamente o que propõe fazer o tal *playboy*, homem branco, solteiro, urbano, mas sobretudo ao caráter biopolítico que compõe esse espaço: quem são os outros corpos que participam dessa esfera de poder<sup>10</sup>? A busca pela “coelhinha da *Playboy*” e a erotização do corpo feminino, imagem que não é ocupada por quaisquer mulheres já que envolvia um padrão corporal específico, se tornam uma demanda, uma vez que os homens poderiam ser vistos como gay. Afinal, a serviço de quem a *Playboy* estaria mercantilizando o espaço doméstico? No subcapítulo intitulado *A room of his own*, em homenagem ao ensaio de Virginia Woolf, de 1929, Preciado questiona:

---

9 *Stag Space, Stag Party, Stag Films* são termos analisados por Preciado e que se referem à masculinização de eventos, festas e filmes, ou seja, espaços criados exclusivamente para o público masculino, onde mulheres não são permitidas ou não são bem-vindas. Em paralelo, as mulheres se fazem presentes apenas através de imagens em revistas e filmes e são, portanto, objetificadas dentro de uma lógica de consumo: “O voyeur só podia ser masculino; o objeto de prazer visual só podia ser feminino” (PRECIADO, 2019, p. 43).

10 Também me refiro aos prestadores de serviço, às faxineiras, diaristas, babás, empregadas domésticas, etc.

De que modo a domesticidade da *Playboy* se relaciona com a arquitetura tradicional disciplinar biopolítica de gênero e sexualidade? Ainda podemos chamar de doméstico um espaço que perturba os arranjos espaciais de gênero das duas esferas? Como um movimento de masculinização da domesticidade afeta a divisão econômica entre produção e reprodução? (PRECIADO, 2019, p. 33).

Apesar de se colocar “em sintonia com as tentativas do feminismo de desnaturalizar a domesticidade, embora os dois fossem opostos em certo sentido” (Ibidem, p. 26), Hefner, ao contrário, confirma a divisão de gênero a partir dos cenários que usa para o *soft porn*, endossando uma imagem de riqueza e luxo associada ao universo masculino e às mulheres que circulam a sua volta. De maneira distinta, Ivone Margulies, em seu livro *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman* (2016), chama atenção para o modo como o cotidiano da cineasta belga é atravessado por uma reconstrução, uma estilização que leva à transformação do ambiente doméstico em um espaço de criação artística, ideia que a autora denomina de “quarto-Akerman”. A partir da análise de seus filmes, como *Saute ma ville* (Exploda minha cidade, 1968), *La Chambre* (1972), *Je tu il elle* (Eu, tu, ele, ela, 1974) e *Jeanne Dielman* (1975), Margulies afirma: “ciente de como as imagens domésticas de sua mãe e sua tia na cozinha estão marcadas em sua memória, entende-se que o protegido, embora sufocante, espaço de sua casa seja o primeiro objeto para testar sua autonomia criativa” (MARGULIES, 2016, p. 37). Nesse caso, esses mesmos espaços de confinamento precisam ser eclodidos, desfeitos e expandidos. Como aponta: “o ‘quarto-Akerman’ alinha-se a outras formas de escritura com o próprio corpo, as quais, no fim dos anos 1960 e nos anos 1970 encontraram no espaço compacto de um quarto e de um monitor de vídeo sua melhor forma de exibição” (Ibidem, p. 39), “um quarto isolado se torna o *set* para transformar ações cotidianas em imagens de intencionalidade obsessiva” (Ibidem).

Ainda segundo a autora, a despeito das semelhanças com as imagens criadas em videoperformances, o efeito da encenação em um espaço recluso seria definidor de um limite para o “self”, portanto exclusivo de sua própria relação com a maneira como tenta “dar forma ao cotidiano e ao mesmo tempo evadi-lo (...), em Akerman a polaridade temática entre rotinas caseiras e criatividade livre incita tanto seu rigor formal quanto seus surtos de energia” (Ibidem). Seu procedimento estético, estruturalista e formalista, baseado no que Margulies acredita ser um impulso obsessivo, é tensionado pela dicotomia que cria com a esfera da desordem ritualizada por suas personagens, que “implode a representação paradigmática do trabalho doméstico” (Ibidem, p. 74),

desafiando “as noções de tipo genérico que corroborariam uma visão essencialista” (MARGULIES, 2016, p. 74) das mulheres nesses filmes.

Margulies ainda inclui em seu argumento a dimensão *corpórea* do cinema de Akerman, ao qual ela acrescenta uma “teatralidade” inerente, um excedente material na concretude do estrato fílmico que se propõe a mostrar na integridade a relação temporal do acontecimento. Isto me faz pensar que a “teatralidade” associada à performatividade de gênero masculina lançada pela *Playboy* e a performatividade de gênero feminina vista em Akerman são diametralmente opostas. No primeiro caso, as imagens do interior dos apartamentos mostrados pela revista dramatizam sem evocar o caráter psicológico relacionados à vida dos homens. Pelo contrário, segundo Preciado, pouco é exposto sobre as biografias dos *playboys* nas páginas das revistas<sup>11</sup>, e a falsa transparência da vida cotidiana é implementada apenas no sentido de incitar o olhar sexualizado sobre as mulheres: “garotas tomando banho, colocando a mesa, falando ao telefone no banheiro” (PRECIADO, 2019, p. 59).

Enquanto a *Playboy* seria, segundo o autor, um processo de *des-domesticação* da vida privada, burguesa e disciplinar do século 19 – “uma condição que viria a caracterizar uma nova domesticidade não doméstica” (Ibidem, p. 81) através de uma “auto-ficção arquitetônica” – Akerman *des-dramatiza* os gestos como lavar louça e cozinhar nos limites da esfera doméstica. Realiza, segundo Margulies, uma “ficção autobiográfica”, filmes de caráter anti-naturalista em que, embora a espacialidade envolvida na *mise-en-scène* seja propulsora de tarefas cotidianas, essas são reveladas em sua completude no tempo, por exemplo, “ao prolongar o plano de uma atividade doméstica corriqueira até a tarefa ser construída” (MARGULIES, 2016, p. 59), como visto em *Jeanne Dielman*. Ainda que realistas, não forjam a natureza clássica da representação em busca de essencialismos, em vez disso as imagens domésticas de Akerman existem através da duração, permitindo, deste modo, que os mecanismos de ruptura apareçam, que ensejem incômodos em relação às categorias “fixas” projetadas sobre as mulheres.

A partir das ferramentas de visualidade do espaço doméstico relacionadas às questões de gênero expostas até aqui, me proponho a compreender de que modo Leticia Parente, Sonia Andrade e Martha Rosler utilizaram os aparatos tecnológicos, vídeo, televisão e fotografia,

---

<sup>11</sup> Preciado afirma: “Esse espetáculo de interioridade é a primeira instância daquilo que se tornaria a estratégia de representação por excelência da *Playboy*: a produção de uma auto-ficção teatralizada e pública da domesticidade. O aspecto mais marcante dessa história é a exibição do que poderíamos chamar de “auto-ficção arquitetônica”, uma narrativa visual onde a autobiografia é produzida por meio da representação de design de interiores. Não há detalhes psicológicos no artigo, que permitiriam explorar a intimidade dos personagens” (PRECIADO, 2019, p. 80).

com o intuito de expor seus gestos performativos por meio de estruturas metalinguísticas, ou seja, referenciando os meios para mostrar situações pouco exploradas publicamente no interior de suas casas. Me pergunto de que modo a ideia de “lar público”, trazida por Preciado, no sentido da “erotização da vida cotidiana” – em que as fotografias da *Playboy* e os mecanismos de revelação explorados pela revista são semelhantes ao processo de visualidade do interior do corpo<sup>12</sup> – pode também ser comparada às experimentações que as artistas fizeram a partir do aparato televisivo e das revistas em suas videoperformances, no início de suas carreiras.

## ENTRE OS APARATOS TECNOLÓGICOS E DOMÉSTICOS

No capítulo anterior, vimos de que modo Joan Jonas e Regina Vater exploram os espaços interiores no sentido de um uso cenográfico ou como estratégia de visualidade do cotidiano, fazendo refletir sobre o uso do espaço doméstico como lugar de trabalho de artistas. Vater nomeia como *X-Range* o conjunto de fotografias que faz da casa de quatro colegas, o que pode ser colocado em diálogo com a tentativa de transparência e o mecanismo de mediação entre os espaços privado e a esfera pública elencados até então. Também nos primeiros anos da década de 1970, outras artistas visuais brasileiras utilizaram aparatos tecnológicos tais como o super-8, a fotografia e o vídeo como meios de suas performances, situadas marcadamente nos lugares em que habitavam ou frequentavam. Me parece fundamental sublinhar que essas experimentações foram também um meio para que suas obras ganhassem espaço e fossem conhecidas publicamente.

Letícia Parente, professora de química e artista, nasceu em Salvador e foi habitante de Fortaleza e do Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos em artes em 1971, nas oficinas de Ilo Krugli e Pedro Dominguez, logo quando se mudou para o Rio de Janeiro, onde também fez seu mestrado em química. Após participar de exposições coletivas, realizou sua primeira individual em 1973, no Museu de Arte da Universidade do Ceará, com um conjunto de 29 gravuras. Sua primeira retrospectiva no Brasil aconteceu apenas em 2011, no

---

12 “Esse processo de exteriorização e produção de imagens não deve ser entendido como uma simples revelação de algo que estava escondido, mas sim como um processo ativo de produção da interioridade por meio de técnicas performativas (visuais, teatrais, narrativas...). (...) Na *Playboy*, a fotografia e a escrita seriam para a domesticidade e o espaço interior o que os raios-x eram para o interior do corpo. Assim como as imagens de raios-x não refletem a “realidade” do corpo, mas sim produzem um código abstrato que apenas médicos treinados podiam interpretar corretamente como saudável ou doente, as imagens da domesticidade masculina urbana e as imagens eróticas das mulheres produzidas pela *Playboy* eram o resultado de uma organização teatral altamente codificada do espaço que, de acordo com a *Playboy*, deveria ser interpretada apenas pelo leitor masculino” (PRECIADO, 2019, p. 61-62).

Oi Futuro do Rio de Janeiro. Parente fez uma série de colagens e videoperformances em seu apartamento no Rio de Janeiro – essas últimas, produzidas e gravadas, respectivamente, por Cacilda Teixeira da Costa e Jom Tob Azulay, que possuía uma câmera Portapack e colaborou também na produção de outros artistas –, problematizando o modo como tal espaço condicionava o trabalho das mulheres e suas relações sociais. Quando começou a produzir, já era mãe de cinco filhos e tinha em torno de quarenta anos.

Assim como Parente, Sonia Andrade fez parte de um grupo de artistas conhecido por seu pioneirismo na videoarte no Brasil. Ambas são incluídas em exposições coletivas que privilegiam esse recorte e linguagem. Frequentaram as aulas de Anna Bella Geiger no Rio de Janeiro em 1974, e o vídeo *Telefone sem fio* (1976)<sup>13</sup> foi um dos trabalhos feitos coletivamente, em menos de uma semana, com o intuito de internacionalizar as obras brasileiras produzidas nesse meio. Andrade realizou um conjunto de oito vídeos entre 1974 e 1977, em que seu corpo é colocado em situações-limite, que podem ser entendidas, nesse caso, como alegorias do contexto político do período. O processo inicial de experimentação das artistas é exposto, muitas vezes, como um caso de urgência expressiva, em que se tornou necessário posicionar-se por meio da arte.

O vídeo foi incorporado ao país, assim como em outros lugares do mundo, por intermédio de uma câmera portátil da Sony, a Portapack p&b de ½ polegada. Inicialmente, por ser um aparato caro, seu uso foi coletivo, sendo os recursos concedidos pelo Museu de Arte Contemporânea em São Paulo e, naquele momento, por seu diretor, Walter Zanini – criador, em 1974, da primeira seção de arte em vídeo de um museu no Brasil<sup>14</sup> –, incentivos fundamentais para as obras desenvolvidas nesse meio<sup>15</sup>. Seu imediatismo e o fato de que muitas vezes não era possível editar a cinta magnética, o que encarecia o processo, fez com que artistas optassem por planos-sequência curtos e sem montagem. Naquele período, a performance, relacionada ao uso do vídeo e da fotografia, foi como uma porta de entrada para a inserção das artistas em determinados circuitos. Além disso, é

---

13 Participaram do vídeo: Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Letícia Parente, Miriam Danowski, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade. Esse grupo se encontrava semanalmente nesse período.

14 O Espaço B, nome do departamento de vídeo criado por Zanini, tinha direção de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque.

15 Como marcos referenciais estão também as mostras *Jovem Arte Contemporânea*, realizadas no Museu Universitário em São Paulo, e a exposição internacional *Video Art*, no Institute of Contemporary Art da Filadélfia em 1975, com representação de artistas brasileiros como Sonia Andrade, Anna Bella Geiger, Ivens Machado, entre outros, que foram convidados por Zanini. Para saber mais ver Machado (2003) e Mello (2008).

importante comentar que após esses primeiros experimentos, Andrade não trabalhou com as imagens tecnológicas da mesma maneira, e Parente continuou envolvida, até seu falecimento em 1991, com sua carreira acadêmica como química, em paralelo às artes, o que lhe rendeu títulos e publicações.

A seu modo, cada uma foi capaz de tensionar a espacialidade emoldurada pelos cômodos de suas casas e das tarefas associadas a esse ambiente, expondo seus limites e incorporando questões problemáticas que colaboraram com a tentativa, senão de implosão, de ao menos chamar a atenção para certas estruturas que moldavam imagética, política e socialmente esse espaço, mesmo que de modo tênue e não muito direto. Me parece que tais trabalhos, à semelhança de obras feministas que estavam sendo realizadas em outros lugares do mundo, são provocativos e rompem imageticamente com a naturalização de uma suposta feminilidade que tentava posicionar socialmente as mulheres em situações de sujeição no espaço doméstico.

Tanto Gillian Sneed, em sua tese *Gendered Subjectivity and Resistance: Brazilian Women's Performance-for-Camera, 1973-1982* (2019), quanto Roberta Barros, em seu livro *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016), tratam das principais distinções entre as obras feitas pelas feministas europeias e norte-americanas, e as obras brasileiras – que, apesar de não oficialmente vinculadas a tal movimento, utilizam de operações estéticas e formais similares em suas críticas relacionadas ao gênero e às tarefas moldadas pelo espaço doméstico. Além das artistas brasileiras estarem situadas no contexto da ditadura militar, em que os mecanismos de censura suscitam reações políticas relacionadas à opressão e à violência, Barros convoca a ideia de que, diferentemente das manifestações mais grotescas ou explícitas em que o corpo das artistas é objeto e suporte das obras realizadas no exterior, em trabalhos feitos no Brasil, como o de Anna Maria Maiolino<sup>16</sup>, por exemplo, visualiza-se um “feminismo menos aguerrido, escamotado, doce” (BARROS, 2016, p. 25).

Muitos acontecimentos tiveram lugar em 1975, que foi considerado o Ano Internacional da(s) Mulher(es). Uma grande conferência foi realizada na cidade do México em torno do tema “igualdade, desenvolvimento e paz” e, a partir desse momento,

---

16 Barros realiza, em um dos capítulos, uma análise comparativa entre a obra de Judy Chicago, *Dinner party* (1974-1979), e a obra *Arroz e feijão* (1979), de Anna Maria Maiolino. Seu principal argumento tem como base visualizar as heranças das vanguardas brasileiras modernistas, fazendo uma crítica à alguns dos textos de Oswald de Andrade, e dialogando com as questões levantadas pelo antropólogo Roberto DaMatta “acerca do papel que o código da comida e seus desdobramentos morais desempenham para situar a mulher e o feminino no seu sentido mais tradicional, e exprimir teoricamente a sociedade brasileira” (BARROS, 2016, p. 34).



a Organização das Nações Unidas (ONU) instituiu o dia 08 de março como uma data celebrativa, amiúde questionada por seu apelo comercial e seu caráter cis-heteronormativo. No âmbito político brasileiro, mulheres fundaram o Movimento Feminino pela Anistia com o intuito de lutar pelos direitos de prisioneiros políticos e exilados. Laura Mulvey publicou seu artigo canônico “Visual Pleasure and Narrative Cinema” na revista *Screen*. Portanto, não me parece mera casualidade que algumas das obras tratadas aqui foram realizadas no mesmo ano. Letícia Parente realizou as videoperformances *In*, *Marca Registrada*, *Preparação I*, o audiovisual *Eu armário de mim* e a série de xerox *Casa*; Sonia Andrade fez a videoperformance *Sem título* conhecida por *feijão*; Martha Rosler fez a icônica videoperformance *Semiotics of the Kitchen*; e a já citada Chantal Akerman realizou o filme *Jeanne Dielman*.

Na videoperformance *In*, que dura pouco mais de um minuto, Parente entra descalça em um cômodo e abre a porta de um guarda-roupas vazio, sobe na parte reservada às roupas longas e tenta se “auto-pendurar” em um cabide. Enfocada pela câmera em *close*, faz uma expressão sisuda na medida em que contorciona seu corpo para que a roupa de gola e manga comprida que está vestindo seja devidamente pendurada no objeto pela parte de trás de suas costas. A dificuldade em realizar o gesto ocupa quase a totalidade do vídeo. Quando finalmente consegue, fecha-se dentro do local com as duas portas do armário<sup>17</sup>. Já em *Marca registrada*, a artista costura as palavras *MADE IN BRASIL* na sola do pé ao longo de dez minutos, tempo necessário para que a ação esteja completa<sup>18</sup>.

---

17 Em análise sobre essa mesma obra, Sneed faz referência a uma imagem de tortura, remetendo ao episódio do suposto suicídio de Herzog, forjado e informado pelo governo brasileiro de tal forma: “Embora os oficiais da prisão tenham afirmado ter encontrado Herzog enforcado com uma tira de pano perto de uma janela em sua cela, sugerindo um aparente suicídio, havia evidências em seu corpo de tortura por choque elétrico. Se Parente tinha a intenção de se referir especificamente a Herzog ou à tortura por enforcamento de forma mais geral, ela realiza um ato cotidiano transformado em algo macabro e, com isso, convida a uma leitura da obra como uma crítica à ditadura.” (SNEED, 2019, p. 68). Nesse sentido, tanto nas imagens de Vater em espaço público, na realização de sua performance *Nós* (1973), discutido no segundo capítulo da primeira parte, quanto na videoperformance de Parente em espaço privado, podemos observar alusão aos atos de violência da ditadura militar.

18 Ainda que não me debruçarei na análise dessa obra, indico a leitura de Elena Shtromberg em *Art Systems: Brazil and the 1970s* (2016). A autora traça uma relação entre a mercantilização da indústria e dos produtos brasileiros com a própria identidade brasileira de seus cidadãos, insinuando que Parente faz uma crítica à vocação nacionalista do governo que se reflete também na massa homogeneizada que busca consumir produtos de marcas instigados pelas publicidades da televisão sem um posicionamento crítico, além de fazer menção à participação estadunidense nesse movimento. Quando Parente associa seu próprio corpo à marca registrada, evoca a ideia de que “os cidadãos brasileiros foram industrialmente fabricados”. Shtromberg fala sobre a ilusão desse consumo forjado em virtude da forte desigualdade social que

Alguns anos depois, realiza *Tarefa I* (1982), videoperformance colorida de quase dois minutos, situada em um espaço que parece ser a área reservada à lavanderia de seu apartamento, com uma porta ao fundo, o tanque e uma máquina de lavar posicionados no canto do quadro à sua direita. Parente se deita sobre uma tábua de passar de barriga para baixo, tira os óculos do rosto, e uma empregada negra aparece diante da câmera. Passa a roupa da artista com o ferro, esticando o tecido com movimentos precisos como se de fato estivesse realizando essa atividade.



**Figuras 5 e 6**  
Letícia Parente, frames  
das videoperformances  
*In*, 1975, e *Tarefa I*, 1982.

Parente realiza um movimento pendular visto que, por um lado, promove um esvaziamento metafórico de sua própria massa corpórea e, por outro, evidencia corpos femininos que realizam tarefas corriqueiramente invisibilizadas, como costurar, pendurar e passar roupas. Inseridas em uma chave de mimetização em que o corpo é visto como uma vestimenta, tais obras expressam a “fungibilidade do corpo de gênero e do trabalho doméstico, entre o eu e a mobília, o sujeito e o objeto” (VISHMIDT, 2019, p. 453). O ato de passar é reservado a uma esfera espacial e social que é ainda mais encoberta e ignorada dentro da planta de um apartamento. Conhecido comumente por “espaço de serviços”, esse é um lugar da casa situado frequentemente nas margens, ao fundo, anexo à cozinha; um local de pouca visibilidade, dificilmente acessado por frequentadores e visitantes<sup>19</sup>. Nesse sentido, é como se a artista se

---

acometia o país no período e cita a música de Tom Zé, “Parque industrial”, que diz em seu refrão: “É somente requeentar e usar / porque é made, made, made, made in Brazil”. Também em 1975, foi criado no Brasil, com apoio do governo, o Centro Nacional de Referência Cultural, com o intuito de promover uma unidade na identidade cultural nacional (SHTROMBERG, 2016, p. 108-111).

<sup>19</sup> Esses espaços de serviços foram propositadamente construídos ao longo de muitos anos na arquitetura brasileira, dentro de um projeto de exclusão racial, dentro do qual estava também o “quarto de empregada”. Essa é a locação onde se passa o romance

perguntasse: se não sou eu, ou se não somos nós que executamos os afazeres domésticos, quem os fará?

Ao incitar esse processo de *dessubjetivação* operado pelo retraimento da subjetividade em favor da superfície da pele do corpo, da configuração espacial e da operação gestual banal que marca essas atividades, quero argumentar que Parente também insinua uma tentativa de negação da condição de sujeição das mulheres, na medida em que seu posicionamento cria uma ruptura com uma ordem comumente estabelecida entre sujeito eujeitado, dando lugar a um mecanismo relacional entre corpos e objetos, pelo fato de que os últimos já não dependem mais do sujeito, mas *são* os próprios sujeitos encarnados. De maneira irônica, ao realizar essa crítica, em uma armadilha semelhante ao que realizou Louise Bourgeois décadas antes em *Femme Maison* (1946-1947), ao substituir a identidade feminina e seu rosto-mente pela arquitetura de uma *Brown Stone*, a artista brasileira não deixa de, por um lado, ridicularizar sua própria condição, ainda que, por outro, use esse espaço a favor de sua “autonomia criativa”, para usar o termo de Margulies (2016).

Quando assume a presença de uma trabalhadora doméstica em sua casa, “significa que qualquer dramatização do trabalho de gênero não pode evitar mostrar os ‘outros’ em termos de raça e classe em seu lar” (VISHMIDT, 2019, p. 453). Marcada pelo contexto pós-colonial e cultural brasileiro, Parente também reitera sua própria posição social, o de uma mulher branca de classe média, que paga pelos serviços de uma funcionária – talvez único vídeo do período em que essa situação é exposta. O gesto reforça a distinção de classe entre ambas – a empregada doméstica passa as roupas da “patroa” –, embora na imagem essa relação hierárquica se mostre invertida, uma vez que o corpo da artista está subordinado à ação da funcionária, é o objeto de sujeição, corpo “desumanizado” que encena simbolicamente um mecanismo de dor, e talvez, de autopunição, se considerarmos o calor do ferro de passar.

Em *Tarefa I*, nenhuma das duas cabeças está situada dentro do quadro, o que reforça a ausência de suas identidades, dando ênfase à encenação marcada pelo encontro entre dois corpos racializados nesse espaço, um que veste roupa branca e outro, roupa preta. Marina Vishmidt, no texto “Realismo reprodutivo: por uma

---

*A paixão segundo G.H.* [1964], de Clarice Lispector (2014). No enredo, disparado pelo momento em que uma mulher despede sua empregada doméstica, a protagonista vai até esse cômodo para realizar uma limpeza, quando se depara com o ambiente limpo, dando de cara com uma barata na porta do armário, o que a faz sair de seu estado humano e civilizado para fundir-se com o inseto. Outro espaço da casa explorado na literatura é o vão de uma escada onde vive uma mulher viúva de 60 anos no romance de Hilda Hilst (2018), *A obscena senhora D* [1982].

crítica estética do trabalho de gênero” (2019), faz uma análise da obra de Parente, entre outras artistas, olhando para “os registros realistas de silenciamento dos sujeitos femininos”, do “lar como prisão”, mas também como “lugar de rituais místicos”. Segundo Vishmidt, as performances de Parente:

evocam não só a pacificação da dona de casa burguesa tradicional, mas a contrainsurgência diante da subjetividade e da agência experimentadas por aqueles que vivem em uma ditadura, solicitados a identificar seus interesses com o corpo da nação [em referência à obra *Marca registrada*, 1975] (VISHMIDT, 2019, p. 453).

Assim como Vater, situada nessa ambiguidade entre a coerção do Estado e a de gênero, Parente dá pistas de que a casa é essencialmente um espaço de camuflagem e contenção. Em *In*, realiza o contrário do que está previsto na expressão “sair do armário”, usada quando alguém assume uma orientação sexual diversa da heteronormativa. No caso, Parente entra no guarda-roupa se escondendo e se fechando ali, distanciando-se de qualquer mecanismo de afloramento de si. Preciado referencia Beatriz Colomina quando essa discute os porões criados no pós-guerra, abrigos construídos para a proteção contra radiações. Para ele, esse extremo confinamento, que implica na perda de visualidade do exterior pela ausência de janelas, seria a “tentativa máxima e quase literal de controlar, reprivatizar, tornar invisível e enterrar não apenas a domesticidade, mas também a sexualidade feminina” (PRECIADO, 2019, p. 74).

Sneed também constrói sua argumentação nesse sentido. Com base nas colocações do historiador Mark Wigley, coloca que a “prisão domiciliar” estaria relacionada ao “imaginário patriarcal ocidental que moldou historicamente a sexualidade das mulheres como ‘transbordante’ e como uma ameaça aos limites dos homens, exigindo seu confinamento dentro de fronteiras artificiais e sua obediência à ‘lei do pai’, que as paredes contentoras do lar personificam” (SNEED, 2019, p. 69). Nesse sentido, o gênero masculino como autoridade de controle biopolítico estaria duplamente referenciado, tanto pelo Estado quanto pela relação de gênero estabelecida nos moldes patriarcais da família tradicional. Curioso que, em oposição à videoperformance, no audiovisual *Eu armário de mim*, montado a partir de slides fotográficos preto e branco desse mesmo guarda-roupa, o que vemos no interior é seu preenchimento total com objetos domésticos, roupas brancas e pretas, sapatos, fotografia dos filhos, mas também o raio-x de um tórax pendurado no cabide. Novamente, a associação entre a extrema visualidade da esfera doméstica a partir de aparatos tecnológicos, e do

corpo humano através de aparatos médicos pode ser refeita. Segundo o filho de Letícia, André Parente, a obra é um “retrato miniaturizado da casa e da artista”, em que “ao mesmo tempo em que vemos as imagens dos objetos que compõem uma estranha taxonomia, escutamos a artista pronunciar sob a forma de reza, o refrão ‘Eu, armário de mim’”<sup>20</sup> (PARENTE, 2011, p. 31).

Parente cria um discurso imagético e verbal capaz de descrever subjetivamente o espaço da casa por meio da invenção de seus próprios códigos, ora em diálogo com seu corpo, determinado por uma relação pessoal com o lugar em que habita, ora com os distintos territórios em que vive, na medida em que é atravessada por outras camadas que compõem esses espaços e que revelam sua própria existência. Em uma das imagens de sua série de xerox intitulada *Casa*, que começa a ser produzida também em 1975, Parente utiliza mapas da cidade onde nasceu (Salvador) e de onde reside (Rio de Janeiro): “essa é a cidade imaginária de Letícia que antevê, de alguma forma, a cidade relacional, a cidade-rede, cidade topológica, concebida no projeto de Nelson Brissac (...)”, “Letícia era uma artista do pensamento topológico, heterotópico: sua casa é feita de signos e códigos diversos, de redes e de relações” (PARENTE, André, 2011, p. 32). Em outra imagem dessa série, Parente articula os elementos da casa com a passagem do tempo, com os acontecimentos cotidianos e com as partes do corpo humano; molda as linhas de conteúdo diarístico à arquitetura de uma casa simples desenhada em perspectiva. A fachada é ligada aos olhos e à pele, o chão aos pés, o telhado aos segredos, na medida em que é ele quem resguarda os corpos do sol e da chuva – o que não me parece distante das imagens de Bourgeois. Retomo as colocações de André Parente:

O corpo é fundamentalmente da ordem da produção, do desejo, do inconsciente, algo que está sempre escapando ao processo de reificação do corpo como dado, como ordem, como modelo. E mais, o corpo não é espaço, visto que é processual, não apenas porque se inventa e se reinventa sem cessar, mas porque vai até onde vão os nossos hábitos e desejos. [...] Seguindo essa linha de pensamento, Letícia sempre parte do corpo ou da casa como os lugares privilegiados para exprimir, ao mesmo tempo, o muro que separa o que liberta daquilo que aprisiona. (PARENTE, 2011, p. 33)

---

20 Nessa obra, ouvimos na banda sonora a voz de Parente dizendo alguns versos, repetindo, principalmente a frase “eu, armário de mim”. Para saber mais, ver PARENTE, 2011, p. 104.



\*

Letícia Parente e Sonia Andrade fizeram performances para a câmera, sendo o meio um mediador da relação entre seus corpos e o público. O vídeo, como veículo de expressão artística, é tributário das ideias e dos conceitos relacionados ao sistema televisivo. Como afirma Berta Sichel, na abertura do catálogo de *Primera generación: Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, exposição realizada no Museo Reina Sofía em 2006, “a maior parte das obras em vídeo e dos coletivos de artistas surgidos em torno desse meio durante esse período buscava redesenhar a estrutura da televisão como se fosse uma questão de sobrevivência” (SICHEL, 2006, p. 22). David Joselit, em seu livro *Feedback: television against democracy* (2007), explora a intervenção feita por uma rede de artistas e ativistas no circuito televisivo estadunidense. Segundo o autor, esse meio de comunicação buscou aprisionar o discurso público em instâncias privadas, de modo a garantir consenso social e político, condicionando o olhar do espectador a um estado de identificação ou cisão com os personagens vistos na tela da TV. Isso posto, posso afirmar que não foi diferente no Brasil, na medida em que o governo tinha instrumentos de controle político da rede televisiva que favorecia os próprios interesses no que se refere às dinâmicas sociais. Também no país, o vídeo foi um modo alternativo e emancipador usado por artistas para burlar postulados pré-determinados, condicionados principalmente à Rede Globo.

O já citado livro de Shtromberg (2016) analisa a presença massiva dos programas televisivos, que se tornam os mecanismos hegemônicos de comunicação social, reproduzindo o que então era visto como a principal função social das mulheres brancas, donas de casa e católicas: os cuidados com as tarefas domésticas e reprodutivas. Nesse imaginário apreendido pelo aparato encontrado em suas casas, as mulheres eram as principais vítimas, já que eram elas as telespectadoras das novelas. O *boom* da televisão é associado ao fato de esse ser um dos meios basilares de difusão do discurso político. Ao longo dos anos de chumbo da ditadura, as leis deferidas em 1970 pelo então general Médici tentam institucionalizar a censura, “proibindo a transmissão de programas ou de materiais de imprensa considerados ofensivos à moral e aos bons costumes” (SHTROMBERG, 2016, p. 112). Nesse sentido, algumas telenovelas também sofreram com a censura por ocasionalmente apresentar formas não-canônicas de representação feminina.

A despeito disso, sabemos que existiram brechas de comunicação para burlar os costumes conservadores naquele período. As revistas impressas, como a *Claudia*, inauguraram um



novo pensamento sobre as condições das mulheres no âmbito social. A coluna escrita pela jornalista e psicanalista Carmen da Silva tratava de temas considerados tabus, de maneira crítica para a época. Esses artigos influenciaram as artistas do presente estudo<sup>21</sup>, indo de encontro com o modelo de representação tradicionalmente imposto às mulheres pelo cenário cultural, que passa a ser transformado pela consciência coletiva: “A descoberta do social no nosso cotidiano e da importância desse cotidiano ser visto politicamente é determinante como elemento de transformação” (FERREIRA, 2021, p. 46).

Sonia Andrade viveu em um exílio voluntário no final da década de 1970 e ao longo da década de 1980 e 1990. Em 1978 foi morar em Paris e, em 1982, se mudou para Zurique. Voltou para o Rio de Janeiro em 1998. No período em que esteve no exterior estudou caligrafia com os mestres Ung No Lee e Suishu Tomoko Arii. Antes disso, a artista havia iniciado sua formação em 1972, no ateliê da artista Maria Tereza Vieira. No final de 1973, passou a frequentar as aulas de Geiger, e nos anos seguintes realizou algumas videoperformances em que seu corpo é objeto de ficcionalização de violências, expostas de modo mais direto do que nas imagens de Parente. Andrade afirma que buscou expressar a repressão política vivenciada no país, negando a afinidade de suas obras com o movimento artístico feminista que acontecia nos Estados Unidos e na Europa na mesma década, como relata em conversa com o curador Hans Ulrich Obrist:

Ainda sobre a questão feminista, devo dizer que nunca encontrei dificuldade alguma em meu trabalho pelo fato de ser mulher. Nenhuma. Logo, essa questão está fora de meu trabalho. [...] Aqui no Brasil nunca houve um movimento feminista. Não foi como na Europa ou nos Estados Unidos, de maneira nenhuma. Certamente porque nós tínhamos uma ditadura muito violenta nos obrigando a lutar por direitos que não eram os direitos reivindicados pelas feministas. (ANDRADE, 2018, p. 201)

A artista tampouco se inseriu ou teve contato com o movimento social e político que existiu nesse período, liderado principalmente por mulheres ligadas ao Partido Comunista. Diante

---

21 Para saber mais, ver Talita Trizoli (2012, p. 416): “Se não modificasse o cotidiano dessas mulheres, geralmente de classe média e/ou alta, sua coluna, pelo menos as inquietava a ponto de refletir sobre suas condições de existência e imperativos sociais, e que se desdobrava nas temáticas artísticas apreendidas na época. É justamente dos textos de Carmen que vem a grande influência de temáticas feministas em artista como Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel, Iole de Freitas, Maria do Carmo Secco e Regina Vater, além de Letícia Parente e Sonia Andrade.”

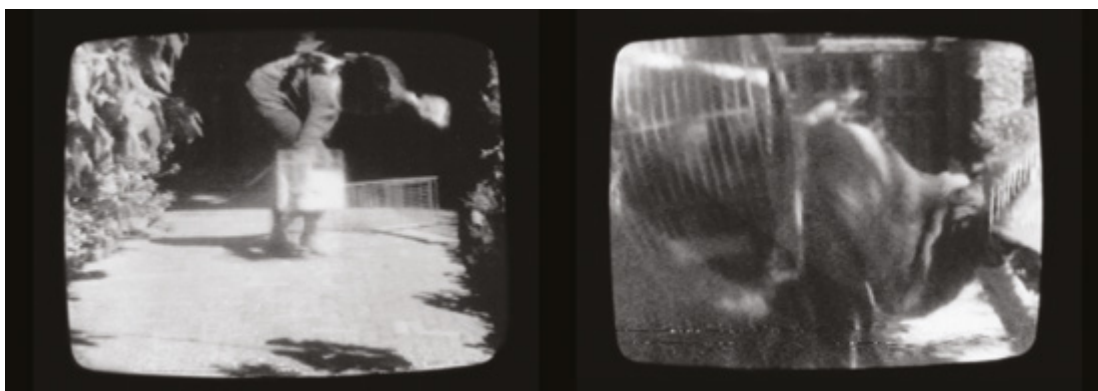
de sua recusa, os entrevistadores questionam a presença do corpo feminino em suas primeiras obras, ao que Andrade responde: “Para mim era um corpo. Trabalhei com o meu corpo. Eu tinha esse corpo, é isso” (ANDRADE, 2018, p. 201). Ela não atribui ao gênero um fator de distinção, insinuando que qualquer outra corporeidade poderia ser apresentada nos vídeos. Em lugar disso, chama a atenção para a premência das ideias envolvidas no momento de realização: “Eu não podia, de modo algum, chamar alguém, explicar, isso é teatro. Queria ter a possibilidade de colocar diretamente em ação um pensamento” (Ibidem, p. 196). Shtromberg analisa sua obra citando os estudos de Nelly Richard vinculados “ao corpo como um local para expor tensões em sociedades repressivas”, contextualizado principalmente no Chile, mas que também serve para a compreensão do trabalho de Andrade:

Em circunstâncias em que a censura é aplicada a vastas áreas de significado na linguagem, qualquer discurso supérfluo ou pressão não dita, que escapa ou mina a sintaxe do permitido, só pode vir à tona como gestos corporais [...] o corporal não está apenas na fronteira do dizível, mas também se torna o domínio do indizível (RICHARD apud SHTRONBERG, 2016, p. 111).

De fato, os gestos expressivos de Andrade promoveram a linguagem da denúncia política sem que nada seja explicitado em palavras, tendo em vista que é a própria artista quem se coloca em certas situações. De certo modo, as imagens fazem analogias, às vezes por meio de metáforas, das violências cometidas em diversos corpos na ditadura militar brasileira, o que me leva a refletir sobre a ligação entre a experiência individual e coletiva que atravessa suas obras. Em uma de suas videoperformances realizada em 1977, em preto e branco, som ambiente e com duração de três minutos, a artista está sentada no chão de um jardim em plena luz do dia e tenta se colocar dentro de seis gaiolas com tamanhos diversos, algumas muito menores que seu corpo. Apenas as extremidades, como os pés, as mãos e a cabeça podem se infiltrar na interioridade dos objetos, que aprisionam sem de fato encerrarem o corpo em sua totalidade. Ela se levanta com dificuldade, apoiando-se com as mãos e os pés no chão, simultaneamente ao *zoom out* da câmera que está situada em plano-fixa e frontal. Em seguida, Andrade caminha vagarosamente descendo a rampa da casa de modo que seu corpo precisa lidar com o movimento de instabilidade apresentado. Curva-se para frente tentando permanecer de pé e evitar a queda, coloca as mãos engaioladas na cabeça, e insinua um compasso e uma gestualidade mais próximos ao não-humano, à uma figura animalesca. Aproxima-

se da câmera e o corte é feito quando está rente à objetiva, em um dos poucos momentos em que conseguimos ver parte do seu rosto dentro da gaiola.

**Figuras 8, 9, 10 e 11**  
Sonia Andrade, frames da videoperformance *Sem título* (gaiolas) sendo exibida em um monitor de tubo, 1977.



**Figuras 12 e 13**  
Grete Stern, *Os sonhos sobre aprisionamento*, colagem, 1949; *Os sonhos sobre indecisão*, colagem, 1950.



Andrade sugere um indício de confinamento e privação de liberdade – impostos por uma situação em que mãos e pés estão atados em gaiolas – que remete, outra vez, aos prisioneiros políticos do governo ditatorial, mas que também reforça um desejo de abstração de sua condição humana vista na “impossibilidade de voar, de ser um pássaro, que somente a ficção teria permitido” (ANDRADE, 2018, p. 205). Embora não tenha se proposto a representar uma mulher aprisionada, quero realizar um cotejo entre as imagens de sua videoperformance e as fotocolagens produzidas anos antes, entre 1948 e 1951, pela artista surrealista alemã Grete Stern para a revista *Idílio*, lançada em 1948 na Argentina. As colagens, que ocupavam a primeira página da revista, acompanhavam as análises de sonhos enviados por mulheres feitas por um psicanalista. Nelas podemos observar uma espécie de trauma de uma situação de “aprisionamento”, que aparecia refletido no inconsciente dessas mulheres, que Stern traduziu muito bem em imagens.

Na primeira, vemos uma mulher sentada em uma poltrona, com um vestido, um sapato de salto, luvas compridas e um leque aberto na altura da boca. Aparentemente, essa seria uma imagem comum, não fosse o fato de que está envolta por uma gaiola. Enclausurada, tem sua vida submissa, como a de um pássaro privado de liberdade. Na segunda, uma mulher está atada a uma cadeira com fios que contornam seu corpo da cabeça aos pés e, na medida em que se enverga para frente com as mãos e um olhar que parecem de súplica, sua postura demonstra uma força contrária à situação em que está envolvida. O título da obra, no entanto, parece sugerir que essa dubiedade apresentada na imagem seria um sintoma de sua própria indecisão, como se algo a impedisse de se soltar e se livrar do sentimento de contenção em que se encontra. Em ambos os casos, as mulheres são ligadas a mobiliários que compõem o espaço doméstico, ainda que suas expressões corporais sejam bastante distintas. Embora as imagens de Stern e Andrade sejam anacrônicas, visto que referenciam contextos diferentes, não me parece casualidade que, ao longo da década de 1970, obras relacionadas não exclusivamente, mas com maior envergadura, às artistas feministas, irão recuperar esse tipo de crítica e denúncia por meio de alegorias que refletem certa violência sobre o corpo de mulheres, em que a amarração do rosto é uma imagem central.



**Figuras 14 e 15**  
Cecília Vicuña, *Cabeza amarrada I* e *Cabeza amarrada II*, fotografias preto e branco, 1970;  
Annegret Soltau, *Selbst, II*, fotografias preto e branco montadas em peça única, 1975.

Um exemplo da mencionada recorrência<sup>22</sup> são as séries fotográficas em preto e branco criadas pela alemã Annegret Soltau a partir de 1975. Em uma delas, a artista aparece com seu próprio rosto, cabeça e dorso amarrados com um fio fino e preto, e após tê-lo quase que completamente coberto, corta o fio com uma tesoura. Também podemos ver essa relação de amarração de fios no entorno da cabeça nas fotografias em preto e branco intituladas *Cabeza*

22 Poderia listar ainda outras obras performativas em que artistas realizam gestos e ações com foco em seus rostos, posicionadas diante da câmera de vídeo, como visto nas obras de Howardena Pindell (*Free White and 21*, 1980), Sanja Ivekovic (*Osobni rezovi*, Cortes pessoais, 1982), entre outras. No Brasil, Lygia Clark utiliza barbantes, carretéis, fios e rede de juta nas obras *Máscara abismo* (1968), produzida para que o público a experimentasse, e *Baba antropofágica* (1973). Anna Maria Maiolino utiliza fios no super-8 e na fotografia *In-Out (Antropofagia)*, de 1973, e na fotografia *Por um fio* (1976). Já em uma de suas fotografias da série *Fotopoemação* (1973-2011), a artista faz um laço no entorno de seu rosto como se estivesse embrulhada para presente.

*amarrada I* e *Cabeza amarrada II* (1970), em que a artista chilena Cecília Vicuña tem seu rosto envolvido com uma rede branca enquanto seu namorado tem a cabeça amarrada com um fio preto grosso. Enquanto ela mira de soslaio para o extracampo da imagem, ele se curva para a esquerda direcionando sua cabeça para o exterior da janela, de olhos fechados. No texto que acompanhava essa performance, Vicuña afirma: “Eu amarrei o meu namorado e me envolvi em uma rede. Vida e morte estavam amarradas por um fio. A corda do enforcado, e o cordão umbilical”<sup>23</sup>.

Os olhos, que no início de algumas das imagens estão completamente abertos, em todo caso se fecham, ou porque os fios que contornam o rosto também os alcançarão, ou para suportar a dor e aflição geradas pela agressão emulada. Na videoperformance de Andrade, feita também em 1977, a artista está posicionada diante de um muro de tijolos e realiza uma ação ainda mais dolorosa e dramática que a das gaiolas. Com um fio de náilon, que com a ajuda de uma agulha ela passa pelos furos de ambas as orelhas, Andrade vai amarrando pouco a pouco seu próprio rosto ao longo de quase três minutos, dando repetidas voltas ao redor de sua cabeça e pescoço com certa determinação e sem medo, até que sua face esteja completamente transfigurada, deformada, irreconhecível. Sobre a obra, ela aponta:

Num trabalho de arte ou de cinema, seja qual for, a violência real não existe, é impossível. O que fazemos é representar a violência, que é a ficção da violência (ANDRADE, 2018, p. 200).



**Figura 16**

Sonia Andrade, frames da videoperformance *Sem título* (fios de náilon) sendo exibida em um monitor de tubo, 1977.

23 Lido em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/cabeza-amarrada-bound-head> [último acesso: 05 de agosto de 2023].



Ao problematizar a ficcionalização da violência, a artista reafirma a ideia de representação condicionada ao meio. Referencia o vídeo como um aparato de captação de uma encenação e de uma expressividade performativa que se opõem ao ato de documentar uma suposta realidade, ainda que essa exista e esteja sendo insinuada na imagem. Portanto, a artista demonstra compreender os mecanismos de visualidade questionados no período, e que são, de certo modo, semelhantes aos da imagem televisiva, a despeito dos propósitos e fins distintos. Se pensarmos na perspectiva de ruptura dessas obras, mais do que no desejo de expor os mecanismos de violência operados na realidade, as imagens criadas nas videoperformances foram feitas ora para tensionar um imaginário perpetuado pelos aparatos televisivos, ora para negar uma suposta construção de veracidade que a TV procurava incutir na esfera doméstica através das novelas e das propagandas. A superfície bidimensional da televisão, que aparece na forma de uma janela diante de espectadores sem nome e identidade, é problematizada em outras obras dessa década<sup>24</sup>. Segundo Sean Cubitt:

pode-se dizer que o objeto de interesse estético do vídeo nos anos 1970 é o monitor de vídeo, e por extensão, mas apenas por extensão, a tela da televisão, prolongando assim o momento da percepção, que, na maioria das visualizações transcende a materialidade do suporte e se transforma em uma transparência fantasmagórica (CUBITT apud SICHEL, 2006, p. 26).

Diferentemente de Sonia Andrade, a estadunidense e judia Martha Rosler, é uma artista declaradamente feminista. Conforme reconhece, sua obra é marcada pela perspectiva política do movimento, em que está ativamente engajada desde o final da década de 1960. Assim como as artistas analisadas até aqui, Rosler também trabalhou com vídeo, performance, fotografia e instalações, além de ser teórica e ter sido professora na Rutgers University. Segundo a artista, as lutas anti-bélica, anti-racista e anti-patriarcal devem ser

---

24 Podemos citar o vídeo *Sem título* (1977) de três minutos, preto e branco e sonoro, de Carmela Gross, em que a artista utiliza a tela plana do monitor de televisão ligado como um suporte de sua pintura. A presença de sua mão na imagem recupera o gesto de pintar, isto é, reforça o ato de criação distanciando-se da ideia de “automação” que envolve as novas tecnologias, em que as mãos servem apenas para apertar os botões. Com uma tinta preta e um pincel, ela pinta pouco a pouco o plano televisivo, primeiro na forma de grade, depois até que toda a superfície esteja encoberta. Na medida em que a única profundidade que vemos no vídeo é a da imagem televisiva que corre na tela, a artista achata ainda mais o plano quando encobre todo o quadro de preto. Em um processo similar ao de reificação da janela televisiva, Regina Silveira realiza uma série de vídeos em preto e branco e sem som: *Campo* (1976), *Objeto oculto* (1977), *Artifício* (1977) e *Videologia* (1978).



compreendidas de maneira interseccional, e, por essa razão, são mobilizadas em seus vídeos, textos e fotomontagens de modo a refletir uma costura entre os acontecimentos políticos vivenciados tanto na esfera pública quanto cotidiana nos Estados Unidos<sup>25</sup>.

No texto “Unrest”, Rosalyn Deutsche (2018b) se debruça na análise das fotomontagens de Rosler realizadas entre 1967 e 1972, que conectam o tema do imperialismo norte-americano à subjetividade masculina. Impulsionada pelo contexto da Guerra do Vietnã, primeira a ser televisionada, Rosler mescla, em *House Beautiful: Bringing the War Home*, “imagens da mídia de massa, principalmente da revista *Life*, de combates americanos e da destruição no Vietnã, e imagens também de alta circulação, principalmente da revista *House Beautiful*, de casas idealizadas e projetadas para americanos brancos, heterossexuais, de classe média e alta” (DEUTSCHE, 2018b, p. 22). Pela presença constante e sem interrupção das transmissões televisivas das imagens do Vietnã nos lares, o conflito foi conhecido como *Living War*, ou guerra da sala de estar. Nas imagens de Rosler, as imagens de guerra estão literalmente inseridas nas janelas das casas, atrás das cortinas, e no próprio entorno que circunda o espaço confinado. As mazelas e as ruínas vistas no mundo exterior infiltram-se em qualquer brecha formal que compõe a imagem do espaço privado.

Deutsche cita em seu argumento os escritos anti-bélicos de Virginia Woolf ao longo da Segunda Guerra Mundial, para quem a guerra estaria ligada aos comportamentos e atitudes patriarcais também a partir de uma constituição infantilizada do gênero masculino, “que combina inconscientemente o medo, a vergonha e uma raiva destrutiva cuja consequência é o autoritarismo” (Ibidem, p. 23). Ao longo deste capítulo, a relação entre violência de gênero, sexualidade e espaço tem sido convocada e, como vimos anteriormente a partir das obras de Parente e Andrade, a violência implícita de suas imagens remetem, no caso do Brasil, às operações da ditadura militar, e estariam, de outro modo, vinculadas às estruturas de poder masculinas refletidas intimamente na esfera doméstica – sendo esse um dos principais argumentos da tese de Gillian Sneed (2019), por exemplo. Voltando ao texto de Deutsche, a autora analisa uma das fotomontagens de Rosler, “Beauty Rest”, em que se vê o recorte de uma imagem colorida de um casal deitado

---

25 Alguns comentários foram feitos pela própria artista em duas entrevistas concedidas, uma no contexto de sua mostra na Bienal Sur, na Argentina, em 2019, em que conversou com a curadora Lucrecia Palacios [<https://www.youtube.com/watch?v=Jy6yct90tVg> – último acesso: 11 de agosto], e outra para a MOCAtv, The Museum of Contemporary Art de Los Angeles, em um vídeo editado por Peter Kirby em que fala sobre *Semiotics of the Kitchen* (1975) [<https://www.youtube.com/watch?v=oDUDzSDA8q0&t=37s> – último acesso: 11 de agosto].

com seu filho em um colchão da marca homônima ao título da obra, circundados por uma imagem em preto e branco de uma casa destruída pela guerra. Enquanto a mãe lê uma revista, “um emblema da presença das mídias de massa no espaço doméstico” (DEUTSCHE, 2018b, p. 23), o pai brinca de aviãozinho com o filho, segurando o brinquedo em uma posição de ataque, o que, para Deutsche, simbolizaria “uma ligação entre a violência da guerra e a violência sexual masculina, tão frequentemente desencadeada no estupro durante a guerra” (Ibidem, p. 25)<sup>26</sup>.

**Figura 17**  
Martha Rosler, “Beauty Rest” da série *House Beautiful: Bringing the War Home*, colagem, 1967-1972.



Nesse sentido, ainda que a relação entre violência de guerra e espaço doméstico seja transparente, as fotomontagens de Rosler não me parecem muito distantes do que é evocado nas obras das artistas brasileiras. Penso, especialmente, na construção de uma subjetividade que chama a atenção para a tomada de consciência, seja para a presença da Guerra do Vietnã (no caso dos Estados Unidos) e da ditadura militar (no caso do Brasil) no interior das casas, seja para a ideia de que a partir da “janela” ou do plano da própria imagem (da fotomontagem ou da videoperformance), a casa se torna um *set*

26 Assim como Sneed, a autora cita Mark Wigley: “Críticas feministas argumentaram que a domesticidade idealizada retratada em *House Beautiful* não pode ser separada da dominação masculina na família nuclear. ‘A casa’, escreve Mark Wigley, ‘é um mecanismo para a domesticação das mulheres’, um processo que simultaneamente produz a masculinidade, vista como controle em um mundo incerto” (DEUTSCHE, 2018b, p. 23).

televisivo e está ela mesma inserida, respectivamente, nos contextos violentos e militarizados da guerra e da ditadura. Em realidade, não existe nessas obras uma fronteira que separa a privacidade do lar da vida pública e política. Se a casa é porosa ao mundo exterior, o contrário também é verdadeiro e a intimidade cotidiana vista nas performances de gênero, masculina e feminina, também moldam as relações estabelecidas no espaço público. Como diz Deutsche:

Rosler uniu a guerra americana e a casa americana não apenas para examinar os efeitos da guerra na casa, mas para encenar a intimidade que já existia entre as duas. O problema não era apenas o aparelho de televisão em casa, escreveu Beatriz Colomina em *Domesticity at War*, mas que “em suas obras notáveis, a imagem na tela da TV se torna a imagem da janela ilustrativa. A casa é colocada no campo de batalha... A casa suburbana americana se transforma em um aparelho de televisão habitado”. Rosler queria tocar os espectadores de suas montagens de perto, onde eles vivem, em casa. (DEUTSCHE, 2018b, p. 22).

Nas videoperformances analisadas aqui, a espacialidade da casa, na medida em que é exposta *virtualmente* na imagem, se torna um mecanismo metalinguístico e experimental a tal ponto que a televisão é duplamente referenciada. Por um lado, é a própria janela a ser vista em um monitor de tubo nas galerias dos museus e exposições de arte, mimetizando as operações da transmissão televisiva. Por outro, está onipresentemente infiltrada dentro da casa e do plano do vídeo como um objeto fundamentalmente doméstico. Tais relações podem ser notadas na videoperformance icônica de Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, realizada em 1975, amplamente reconhecida como um dos símbolos da expressão feminista ligada à performance e ao vídeo; e na videoperformance de Sonia Andrade do mesmo ano, talvez a mais conhecida da artista, em que a televisão aparece como pano de fundo<sup>27</sup>, obra que faz referência direta às dinâmicas

---

27 Carole Roussopoulos, cineasta, feminista e ativista suíça, também realiza procedimento semelhante ao de Rosler, ao associar imagens de guerra televisionadas e a leitura de trechos do *SCUM Manifesto* de Valerie Solanas no vídeo homônimo, de 1976. Realizado em preto e branco com uma câmera fixa e sem corte, ao longo de vinte e sete minutos, Delphine Seyrig lê e traduz para o francês trechos do texto de Solanas escrito nesse mesmo ano e esgotado rapidamente, enquanto Roussopoulos o digita na máquina de escrever. As duas estão na sala de uma casa sentadas uma diante da outra em uma mesa, e ao fundo do quadro uma televisão está ligada transmitindo notícias do dia (assim como na obra de Andrade), que passa por questões de guerra. Aqui a tensão entre espaço privado e público estão colocadas, na medida em que através do veículo de comunicação sabemos o que acontece no mundo exterior. Em alguns momentos, pausam a leitura e a escrita, e Roussopoulos aumenta o volume do monitor da TV. Os dois textos, o de Solanas e o da transmissão, se misturam em uma colagem

do ambiente doméstico, assim como a de Rosler. Não é mera casualidade o fato de que o trabalho de Andrade tenha sido incluído em exposições que tinham a arte feminista ou mulheres artistas como enfoque curatorial<sup>28</sup>, como também apontado por Shtromberg:

Como outras artistas feministas, ela questionou os mecanismos pelos quais a imagem televisiva passou a dominar o cotidiano, bem como a autoridade da televisão em apresentar modelos de comportamento aceitáveis, particularmente aqueles voltados para as mulheres (SHTROMBERG, 2016, p. 112)

A videoperformance de Andrade, conhecida por *feijão*, foi apresentada pela primeira vez em Paris em um seminário organizado por Nam June Paik, que teceu elogios por considerar a obra revolucionária (ANDRADE, 2018). Realizada no terraço do amigo Ivens Machado no Rio de Janeiro, em um plano-sequência fixo e frontal, vemos a artista sentada diante de uma mesa, com uma panela alta de feijão-preto, uma garrafa de guaraná, pão e café – “a base da mesa carioca” (ANDRADE, 2018, p. 196). Ao longo de *oito minutos*, Andrade tensiona a fabricação de sua própria imagem e alcança um estado alterado, que termina por extrapolar os limites que compreendem o ato civilizado de comer uma refeição. Segundo coloca André Parente: “Em uma espécie de ritual bárbaro (...), o feijão é passado na cabeça e enfiado na boca com a mão. Depois é colocado nos olhos, nas orelhas, dentro da roupa e arremessado contra a tela da tevê” (PARENTE, 2005, p. 25). Em realidade, os grãos de feijão são lançados pela artista contra a própria objetiva da Portapack, mas, não por acaso, Parente assume que nós, espectadores, assistimos à peça em um monitor de televisão quando exposta em galerias ou museus. Essa não é a única videoperformance em que Andrade lida com a possibilidade de comunicação com quem a assiste. Nesse sentido, o gesto disruptivo da artista, que se intensifica e torna-se cada vez mais afoito e desesperado, direcionado em sua forma final como um ataque ao público, acaba por refletir com certa dose de humor e ironia um mecanismo de transgressão de seu comportamento com relação à audiência.

---

determinante para realizar uma crítica à masculinidade, ao machismo e à figura patética e viril do homem, retratada em Solanas e exemplificada nas notícias de guerra, enquanto também ouvimos na TV que mulheres organizam manifestações pela paz.

28 No catálogo de *Elles: Mulheres artistas na Coleção do Centro Pompidou*, exposição que aconteceu em Paris em 2009 e no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro em 2013, a obra *Sem título* (1975) de Sonia Andrade é apresentada ao lado da obra *Semiotics of the Kitchen* (1975) da artista Martha Rosler no capítulo “Espaços domésticos”.



Na primeira instalação de Rosler, *A gourmet experience* (1974), resultado de sua dissertação de mestrado em Belas Artes, a artista “utiliza a cozinha como metáfora da arte” (SICHEL, 2006, p. 35), compreendendo a culinária como um consumo, similar ao trabalho das mulheres no espaço doméstico, e análogo ao processo de deglutição (ou de aquisição) da própria obra de arte no momento de sua visualidade ou compra<sup>29</sup>. Um menu é “oferecido” aos visitantes da exposição, que receberam previamente um convite escrito pela artista, na forma sonora da leitura de livros de receitas de culinária estrangeira, acompanhado de projeção de slides fotográficos da própria artista interpretando uma dona de casa e de imagens de diferentes pratos preparados no mundo todo. Uma grande mesa é montada, como um banquete com arranjos de flores, velas, louças, talheres e toalhas, mas a refeição não acontece<sup>30</sup>. O tema da culinária é desdobrado no trabalho da artista sempre com uma pitada de humor, na medida em que a artista confirma: “sou uma artista burlesca e da paródia”<sup>31</sup>.

**Figuras 18 e 19**

Sonia Andrade, frame da videoperformance *Sem título* (feijão), 1975; Martha Rosler, frame da videoperformance *Semiotics of the Kitchen*, 1975.

29 Interessante sublinhar que Roberta Barros (2016) também traçou essa aproximação entre a comida, o ato de preparar e servir, a ingestão e a sexualidade feminina quando compara as obras *Arroz e feijão* (1979), de Anna Maria Maiolino, e *The dinner party* (1974-1979), de Judy Chicago. Para saber mais, ver Roberta Barros (2016).

30 Sobre a instalação, Rosler comenta: “eu simplesmente nunca imaginei que as pessoas que compareceram achassem que eu serviria comida a elas. A arte conceitual, mesmo em minhas versões burlescas, não tem, no meu entendimento, a intenção de saciar a fome” (ROSLER, 2018, p. 35).

31 Comentário da artista na entrevista com a curadora Lucrecia Palacios na Bienal Sur, 2019, na Argentina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jy6yct90tVg> [último acesso: 11 de agosto de 2023].

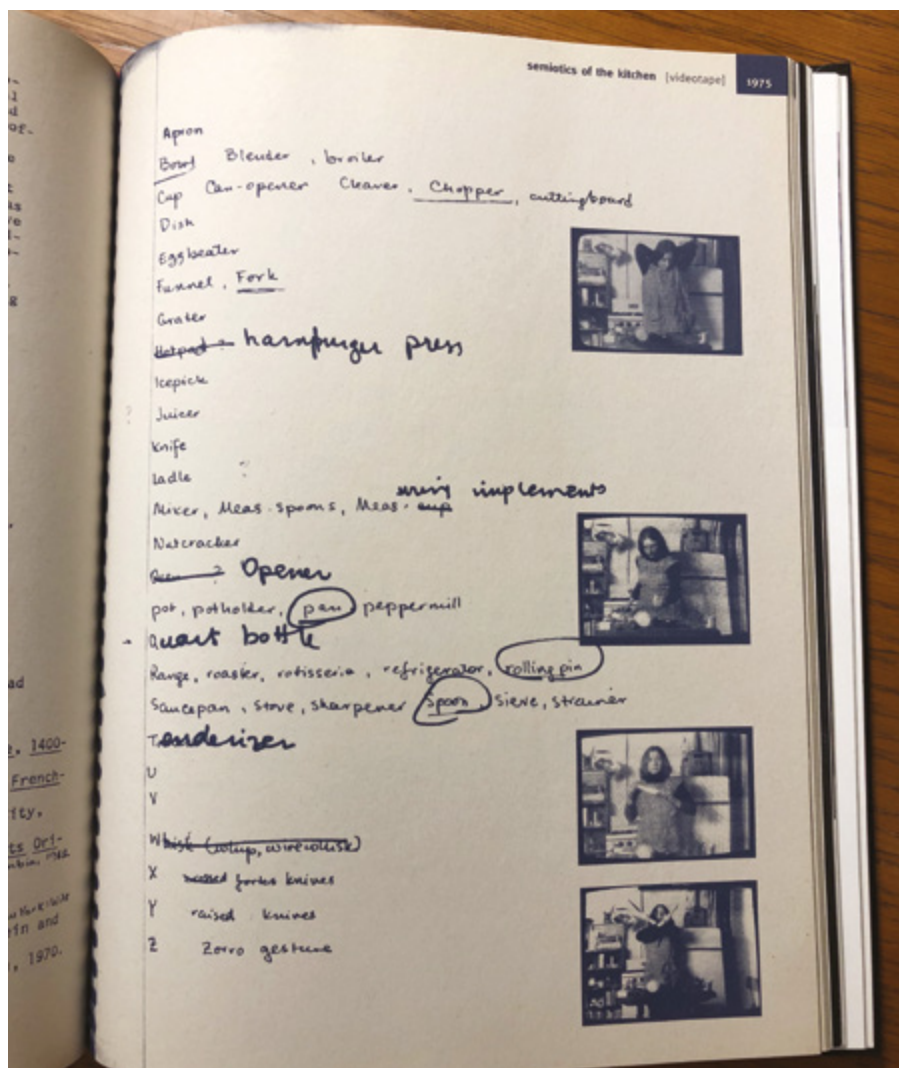
Em *Semiotics of the Kitchen*, Rosler realiza um mecanismo similar ao de Andrade ao fazer uma paródia de Julia Child, apresentadora de um programa televisivo de culinária e conhecida por seus livros de receita apreciados pelas donas de casa do subúrbio nos Estados Unidos. Mesmo afirmando conhecer os processos de edição de vídeo e, embora o uso da imagem colorida no país já fosse corrente, Rosler não estava interessada em realizar uma obra “limpa” ou com cortes (que se assemelhasse à linguagem do cinema), e quis utilizar a câmera Portapack da Panasonic em preto e branco para que o trabalho soasse propositalmente estranho e um tanto fora de época<sup>32</sup>. Segundo a artista, a câmera estava fora de sincronia, o que resulta na presença de uma barra de rolamento no limite inferior da tela. Na videoperformance, feita também em uma única sequência de plano-fixa, com um *zoom out* apenas ao final dos *seis minutos*, Rosler veste um avental de cozinha e apresenta, olhando diretamente para a câmera, os nomes dos utensílios culinários, que vão de A a Z, selecionados e posicionados em cima de uma bancada, na medida em que faz gestos que ilustram comicamente o uso de cada objeto. Ela diz que estava caminhando pelo Bowery em Manhattan, quando teve a ideia de relacionar “palavras, coisas, mulheres, imagens e cozinha” em um alfabeto, que intitula de semiótica, com o objetivo de apresentar um vocabulário simples sobre esse ambiente específico do espaço doméstico, endereçado diretamente às mulheres. Conforme a artista:

Esta é uma obra que está situada entre um loft de artista que se faz passar por uma cozinha e o estúdio de televisão de pessoas como Julia Child. Também tem a intenção de evocar comerciais noturnos do tipo da faca Ginsu, nos quais artistas amadores estão cortando freneticamente, resultando em uma comédia impassível, ao estilo de Nova York, embora eu estivesse na Califórnia na época em que foi feita, em um loft de um artista. Pretendia-se que parecesse algum tipo de cenário estranho, com uma mulher estranha, fazendo coisas estranhas que, esperançosamente, vão te fazer rir.<sup>33</sup>

---

32 Comentário feito no vídeo da MOCAtv, The Museum of Contemporary Art de Los Angeles, editado por Peter Kirby. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oDUDzSDA8q0&t=37s> [último acesso: 11 de agosto de 2023].

33 Comentário feito no vídeo da MOCAtv, The Museum of Contemporary Art de Los Angeles, editado por Peter Kirby. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oDUDzSDA8q0&t=37s> [último acesso: 11 de agosto de 2023].



**Figura 20**

Página com rascunho de *Semiotics of the Kitchen* (1975), de Martha Rosler. Fotografia tirada por mim do livro *Irrespective* (2018), catálogo de sua exposição homônima no *The Jewish Museum* em Nova York, 2023.

Embora a videoperformance de Rosler seja muito menos “agressiva” que a de Andrade – no sentido de que a artista realiza gestos bastante “descabidos” com os instrumentos que separa para completar seu alfabeto da cozinha, mas em nenhum momento expressa um ataque mais direcionado à câmera –, a artista comenta que seus colegas homens, professores, críticos e artistas, sentiram medo ao verem sua obra. *Sete minutos* é o tempo que dura o plano-sequência final de *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman, também de 1975, em que, após assassinar um de seus clientes com uma tesoura, a atriz Delphine Seyrig se senta na cadeira diante da mesa em que janta com seu filho todas as noites e, com olhar reflexivo, repousa suas mãos ensanguentadas sobre a mobília da sala de jantar. Antes disso, Jeanne passou a maior parte da duração do filme, que tem quase quatro horas, realizando tarefas na cozinha, como descascar batatas, preparar carne, lavar louça, passar café, esquentar o leite. Viúva, ela complementa sua renda prostituindo-se algumas tardes



da semana em sua própria casa. Rosler compara, atualmente, a sensação provocada por sua videoperformance na época com o que foi visto no filme de Akerman, ainda que a artista não conhecesse *Jeanne Dielman* naquele momento, dizendo que os homens estavam temerosos de que a qualquer instante o comportamento ordinário das mulheres na cozinha pudesse resultar em uma atitude como àquela vista no filme. O papel imposto hierarquicamente pelo patriarcado às mulheres poderia subitamente sofrer transformações<sup>34</sup>. De fato, no momento em que Rosler segura uma faca comprida em suas mãos, a artista faz gestos fortes para baixo como se estivesse assassinando um corpo invisível. Quando pega uma concha, ela faz como se estivesse mexendo uma panela imaginária, mas “joga” o caldo para o lado esquerdo, e não em direção à câmera como Andrade. Com a faca em uma mão e o garfo na outra ela desenha, com o próprio corpo e os braços, as letras U, V, W, X, Y, Z.



**Figuras 21 e 22**  
Chantal Akerman, frames  
do filme *Jeanne Dielman*,  
1975.

Se Rosler quis tensionar, através de uma paródia televisiva, o cotidiano da esfera doméstica representado pela dona de casa que cozinha e a presença dos grandes chefs, em sua maioria homens, que ocupam a esfera pública e detêm o conhecimento refinado sobre culinária; na obra de Andrade, uma televisão ligada está posicionada atrás da artista, transmitindo um “seriado americano com intervalos comerciais” (HAUSER, 2005, p. 156), o que pode ser visto como uma crítica à forte presença cultural do país nas fronteiras do território nacional. A videoperformance “revela-se como sendo parte de uma poderosa organização da miséria e da opressão” (PARENTE, 2005, p. 25). Quando Andrade se posiciona diante da câmera Portapack está de algum modo refletindo sobre

34 Comentário da artista na entrevista com a curadora Lucrecia Palacios na Bienal Sur, 2019, na Argentina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jy6yct90tVg> [último acesso: 11 de agosto de 2023].

sua imagem no monitor, “cria uma situação que revela o circuito ou sistema de representação subentendido pelas imagens” (PARENTE, 2005, p. 25). No vídeo final dessa série, de 1977, a artista está de costas para nós e diante de quatro monitores de televisão empilhados em duplas, que transmitem programas diversos. Após desligar um a um, pede para que os espectadores desliguem a TV que está à sua frente, aquela em que assistem à imagem da artista quando a videoperformance é exibida nas exposições. Ela afirma: “Ninguém nunca se levantou para desligar a televisão. Todos sempre permaneceram sentados, exatamente como ficam diante da televisão” (ANDRADE, 2018, p. 205). Com essa fala, Andrade expõe a passividade relacionada ao comportamento dos espectadores, na medida em que revela “nenhuma comunicação, mas imposição de consumo” (HAUSER, 2005, p. 156).

Não é por acaso que as performances de Letícia Parente, Sonia Andrade e Martha Rosler se encontrem permeadas por instâncias espaciais e são gestadas a partir do plano doméstico. Em Parente, opera-se um estado de conformidade e inquietação com esse espaço, um movimento pendular que reflete a relação endógena e exógena que compõe a casa, quando está situada dentro e também quando olha para esse espaço desde fora, ou ainda quando sua obra traça relação com a política e sociedade brasileira. Em Andrade, a frontalidade de suas videoperformances flerta com o mecanismo especular da câmera de vídeo e expõe a relação espectral da transmissão televisiva, na medida em que tenta romper com a passividade e provocar reações do público. Rosler, por sua vez, faz críticas mais diretas e busca mobilizar transformações sociais dentro e fora do campo da arte, promovendo um intercâmbio entre os circuitos da esfera cotidiana e artística. De todo modo, todas elas produzem contravenções por meio da criação de *espaços virtuais* produzidos pela câmera de vídeo a partir dos lugares em que estão situadas. Seus gestos performativos são compostos por mecanismos de atravessamento dos espaços, operações localizadas nas fronteiras porosas que provocam a coexistência das esferas pública e privada, rasgos que ensejam as sobreposições entre o caráter individual e as dinâmicas coletivas, o cotidiano e o político. Suas obras são expressões urgentes que se infiltram nos espaços de exibição, através do ímpeto de extrapolar o confinamento, a censura, e a própria domesticidade de gênero, ao mesmo tempo em que revelam a complexidade do espaço doméstico. Ao torná-las públicas, engendram um encontro entre os corpos afetados pelas camadas de poder que se acumulam na esfera da casa, e os corpos sensíveis às circunstâncias políticas que mobilizam as diferentes situações de resistência no mundo.

## 6. DIMENSÃO RITUAL E COTIDIANA

Se, até o momento, eu vinha referenciando o meio televisivo e o vídeo como operadores de uma construção análoga ao *set*, capazes de conduzir a transformação da própria casa em *espaço virtual*, quero compreender agora a *dimensão ritual* do espaço doméstico em obras realizadas na casa das artistas. Nesse capítulo, o trabalho recluso é como uma abertura para o tempo profano e lugar de passagem para o terreno da performatividade por meio do uso de espelhos e máscaras. Através da análise de videoperformances e fotoperformances de Joan Jonas e Regina Vater, em cotejo com trabalhos de Gina Pane e Iole de Freitas, buscarei, primeiramente, pensar a fragmentação de espelhos quebrados e a consequente fratura de seus corpos no reflexo como um motivo que atravessa parte das imagens criadas pelas artistas. Em segundo lugar, situarei a *mascarada* como um anti-espelho, isto é, um procedimento de ruptura de qualquer tentativa de transparência ou reflexividade que possa existir na identidade de gênero feminino e no modo como se veem e se exibem nas imagens.

De que forma entender os mecanismos de *reflexividade* como um dispositivo de fabulação e subversão da ideia de autorrepresentação, atravessado pelo desejo de *performatividade*? Essa indagação me foi gerada tanto a partir da presença do espelho nas obras, quanto pelo uso da câmera como um meio reflexivo. Se, nas performances para a câmera do capítulo anterior, as artistas estavam dialogando com o dispositivo televisivo e tinham como foco o alcance do público como sinônimo de uma audiência, agora os meios tecnológicos – a câmera de vídeo, o circuito fechado e a fotografia – têm as artistas como primeiras espectadoras de si, além de, em alguns dos casos, serem elas próprias a manusear os aparatos. Não é incomum notar o reflexo do corpo em superfícies especulares em obras e performances feitas nas décadas de 1960 e 1970. Em realidade, a presença do espelho remonta a períodos anteriores, como visto nos autorretratos de Claude Cahun da década de 1920, primeira artista a ser considerada surrealista, ainda que tenha se situado à margem do movimento, extremamente masculino, que teve lugar em Paris. Ainda assim, não quero me debruçar apenas na presença desse objeto, mas na decomposição de sua superfície por meio de gestos que podem significar um ataque à própria imagem refletida.

Um dos intuitos desse capítulo é analisar a fratura das próprias imagens das artistas no reflexo do espelho como uma presença recorrente em suas obras. Nesse sentido, parece-me importante fazer uma breve menção a autoras que discutiram a

perda da unidade do corpo, isto é, a fragmentação, decapitação, decomposição, transfiguração da figura humana como marcas de um período anterior ao que estou tratando aqui. Tanto Linda Nochlin, em *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (1994), quanto Eliane Moraes, em *O corpo impossível – a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille* (2017), fazem referência aos gestos de “fragmentar, decompor, dispersar” como “base da definição do espírito moderno” (MORAES, 2017, p. 56). Ambas iniciam seus livros usando como mote a guilhotina, instrumento de decapitação das cabeças no período do Terror durante a revolução francesa no século 18. As duas discorrem sobre a perda de integridade do sujeito moderno como um sintoma da “fragmentação social, psicológica e até mesmo metafísica” (NOCHLIN, 1994, p. 23), uma “fragmentação da consciência que correspondeu à imediata fragmentação do corpo humano” (MORAES, 2017, p. 59). De modo similar, as autoras fazem ressalvas sobre a instabilidade da própria ideia de modernidade, e sobre o conceito do fragmento como um termo em constante transformação.

Centrando-se principalmente nas pinturas de 1870 até o início do século 20, Nochlin (1994) analisa a fragmentação em duas camadas, como sacrifício e como obscenidade ou fetiche, tanto através das imagens dos corpos em pedaços, como do próprio recorte na superfície do quadro pictórico. Em seu percurso, refere-se às partes fragmentadas do corpo feminino, visto nas pinturas realizadas por artistas como Edgar Degas, Édouard Manet e Paul Gavarni, como um sintoma de sua fetichização; como metonímia que implica em uma atração sexual insinuada a partir da imaginação de um todo; e, por fim, como mercadoria – ideias que ressaltam porque são de maior interesse para a discussão deste capítulo. Já Moraes, ao reconstituir a história desse imaginário do dilaceramento, desde o romantismo ao período entre guerras, tomando como base as ideias de pensadores franceses que subverteram o princípio do antropomorfismo – incluindo aí as figuras dos duplos, dos monstros e do *informe* (notadamente, Bataille) –, passa pelo imaginário surrealista, que postula a “proeminência do corpo do desejo sobre o corpo natural” (MORAES, 2017, p. 69). Como ela afirma: “o surrealismo colocava em cena imagens nos quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, multiplicavam-se ou eram sumariamente reprimidos” (Ibidem). As sensações do corpo, a iminência da relação física do prazer e da dor, isto é, do êxtase, eram retratadas plasticamente nessas imagens. O inconsciente físico era significado pelo corpo erotizado (Ibidem, p. 73).

Fazendo uma analogia com a incorporação das imagens de guerra no espaço doméstico, analisadas ao final do capítulo anterior

através das obras de Martha Rosler, que demonstra uma interseção entre espaço público e privado e as relações de gênero estabelecidas por cada esfera, me chama a atenção como nos textos de Nochlin (1994) e Moraes (2017) também é possível verificar uma relação de tensão entre os fragmentos dos corpos masculinos como sujeitos feridos pela guerra, e o desmembramento e a mutilação dos corpos femininos pelos artistas surrealistas. Além disso, é possível dizer que tanto na obra de Rosler, como dos artistas surrealistas, os processos de integração entre sexualidade e subjetividade, associadas às noções de gênero na imagem, são feitos por meio de colagens, ainda que tenham propósitos distintos. Uma das diferenças reside no fato de que, com o intuito de erotização das partes do corpo da *mulher*, os surrealistas reintroduzem seus objetos de desejo na esfera pictórica – tal configuração, e a força do olhar masculino sobre o corpo feminino, é apontada, mas não questionada por Nochlin e Moraes.

Importante reconhecer que nem toda produção surrealista se restringe a uma objetificação das partes do corpo em consonância com um desejo estritamente masculino. Apontando para um imenso processo de invisibilidade<sup>1</sup>, Whitney Chadwick, no primeiro capítulo de *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985), faz um resgate de trabalhos de mulheres surrealistas (*Surrealist women*), para quem aquela corrente artística teve um papel importante a favor da autonomia de corpos, subjetividades e narrativas, em contraponto à “mulher” surrealista (*Surrealist woman*), “uma categoria representacional moldada pelas projeções do inconsciente masculino heterossexual” (CHADWICK, 1985, p. 4). Interessante perceber que Chadwick retoma um argumento semelhante ao que estou propondo aqui, ao afirmar que, no geral, essas obras:

exibem afinidade com as estruturas da narrativa fabulista em vez de uma ruptura chocante, autoconsciência em relação às construções sociais de feminilidade como superfície e imagem, tendência ao fantasmagórico e onírico, preocupação com poderes psíquicos atribuídos ao feminino e uma adoção da duplicidade, máscaras *e/ou mascarada* contra os medos da não-identidade (CHADWICK, 1985, p. 6).

Embora um aprofundamento sobre o livro da autora fuja aos propósitos desta tese, gostaria de ressaltar alguns pontos trazidos por Chadwick sobre as estratégias de interrupção, fragmentação,

---

<sup>1</sup> Segundo Whitney Chadwick (1985), havia apenas uma artista presente na mostra “Dada, Surrealism and Heritage” que aconteceu no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York em 1966.

deformação ou duplicação lançadas pelas artistas vinculadas ao surrealismo. Essas mulheres atuaram justamente com a intenção de cindir uma imagem, atribuída pela cultura ocidental, da mulher que se olha no espelho em busca de identificação narcisista ou à procura de uma construção social que a faz se ver exatamente como um objeto de desejo do homem. Como afirma Chadwick:

para as artistas mulheres, as problemáticas da autorrepresentação têm permanecido intrinsecamente ligadas à interiorização das imagens de sua *alteridade* (...). Posicionadas para colaborar na sua própria objetificação, incapazes de diferenciar sua própria subjetividade da condição de serem vistas, as artistas mulheres têm lutado para encontrar maneiras de enquadrar a alteridade de modo que direcionem a atenção para momentos de ruptura ou resistência às construções culturais de feminilidade (CHADWICK, 1985, p. 8-9).

A começar pela ideia de multiplicação de papéis pela fragmentação do *eu*, “ao colapsar a projeção do corpo como visão ou espetáculo” (Ibidem, p. 11) as artistas recusavam o olhar voyeurista, reinventando novas narrativas para si – “um importante prenúncio do desejo das mulheres de se imaginar falando por meio de seus próprios corpos” (Ibidem, p. 13). Com o objetivo de escapar dos modelos que dominavam o entendimento de “feminino” e de “mulher”, as artistas citadas por Chadwick, entre elas, Leonora Carrington, Leonor Fini e Remedios Varo<sup>2</sup>, buscavam se apropriar de outros imaginários localizados em momentos históricos anteriores, fora dos espaços culturalmente “civilizados”, “em épocas e lugares onde se acreditava que as mulheres haviam exercido poderes espirituais e psíquicos posteriormente reprimidos pelo patriarcado” (Ibidem), visto, por exemplo, nas referências de Carrington às pinturas italianas do século XIV.

Isso me parece importante de ser sublinhado na medida em que as obras analisadas a seguir, embora não diretamente ligadas ao surrealismo, tensionam os discursos culturais por meio de outras narrativas, às vezes misteriosas e opacas, tomando como base um ritual particular de instabilidade. Acredito que Jonas, Vater, Pane e Freitas questionam a fixidez do campo artístico, e figuram a partir

---

2 Muitas foram apresentadas na última Bienal de Veneza na exposição intitulada “The Milk of Dreams” (2022), curada por Cecilia Alemani, o que pode ser compreendido como um viés para se pensar o feminismo artístico, ao colocar em destaque figuras e artistas pouco estudadas e expostas, e uma maior representatividade de artistas mulheres pela primeira vez na história dessa Bienal.

do próprio corpo as condições provisórias e mutáveis em que estão inseridas. Embora sejam realizadas a partir de meios e finalidades distintas das surrealistas, certas obras performativas da década de 1970 mantêm pontos de contato com as prerrogativas de ruptura da imagem das mulheres vista pelo olhar masculino. Chadwick analisa ainda as obras de Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Cindy Sherman e Claude Cahun para tratar principalmente sobre a *mascarada*, termo referenciado pela psicanalista Joan Rivière em “A Feminilidade como uma mascarada”, que retomarei mais adiante.

\*

Joan Jonas faz menção às suas obras como criações “feitas nos intervalos que ocorrem em algum ponto da linha entre a arte conceitual e o teatro” (MORGAN, 2006, pp. 19-20), assim como insinua que seu próprio corpo é uma plataforma de transmissão, como em um ritual: “Eu me considero uma espécie de meio para a informação passar” (JONAS apud MORGAN, 2006, p. 11). De um lado, os processos realizados por ela são expostos através da repetição de seus gestos e na reelaboração das formas de suas peças ao longo de um tempo. De outro, a teatralidade e o caráter ritualístico<sup>3</sup> de suas obras, inspirado nos eventos que presenciou nas viagens que fez a Creta, na Grécia, à comunidade indígena da etnia Hopi, no Arizona, e ao Japão, estariam ligados ao cotidiano, aconteceriam na lacuna entre arte e vida<sup>4</sup>.

---

3 Ainda que teatralidade, performance e ritual sejam operações bastante distintas e que partam de bases conceituais também diferentes entre si, quero aproximar os termos a partir do que também coloca Peter Brook em seu livro *El espacio vacío: arte y técnica del teatro* (1994). Logo no início, mesmo que o autor considere o ato teatral qualquer ação realizada em um espaço vazio diante de um público, no capítulo “El teatro sagrado”, Brook tratará sobre obras que acontecem por meio de uma certa magia, ao qual ele poderia chamar um “teatro do invisível que se torna visível” (BROOK, 1994, p. 51). Com base no teatro proposto por Antoine Artaud, ele afirma: “um lugar onde a obra, a própria representação, se encontra no lugar do texto” (p. 61). O teatro da crueldade, nome do grupo em homenagem a Artaud, criado por ele junto a dois outros artistas, estabeleceu um modo de tentar compreender o que poderia ser um teatro sagrado. Um ator imaginava uma situação e os outros atores “deviam compreender o estado de ânimo em que ele se encontrava”. Em silêncio, apenas através do olhar, com muita concentração, algo misterioso poderia acontecer ali, quando outro ator realizava exatamente o movimento que o primeiro tinha em mente.

4 Em MORGAN (2006, p. 20): “Em 1966, enquanto visitava Creta e seus espetaculares sítios arqueológicos da Idade do Bronze, ela participou de uma cerimônia de casamento nas montanhas. A cerimônia durou três dias: ‘Era um ritual e eu sempre tive interesse na cultura popular’, ela disse, ‘porque faz parte da vida cotidiana e qualquer um pode fazer parte disso’. O ritual, com sua vibrante mistura de tradições antigas e experiência cotidiana, habita o terreno inventivo que Robert Rauschenberg chamou com precisão de ‘o espaço entre a arte e a vida’”.



Richard Serra, amigo e colaborador de Jonas, que realizou com a artista os filmes experimentais *Veil* (1971) e *Paul Revere* (1971), feitos em 16 mm, e a cenografia de *Choreomania* (1971), resgata memórias sobre a “extraordinária passagem de Jonas para a performance, e sua descoberta de um território intrincado de realidades duplas, imagens mutáveis, transformações e perspectivas em deslocamentos” (MORGAN, 2006, p. 20). Em um texto escrito para o catálogo da exposição de Jonas em Amsterdam em 1994, Serra relata uma noite de fevereiro de 1968, em que estava sentado em um colchão no chão do loft da artista, quando ela lhe perguntou se ele poderia ser o espectador de uma performance em que estava trabalhando.

Joan desligou as luzes, desapareceu e depois retornou com um robe de seda azul-escuro, com capuz e amarrado no pescoço, muito semelhante a um monge, exceto pelo fato de que o robe estava coberto de símbolos de alquimia: uma lua crescente, uma espiral, aglomerados de estrelas costurados. Joan estava envolta em um fetiche de tecido, um roupão sagrado de bruxa. Uma persona teatral havia surgido, uma nova criação de certa forma estava se aproximando de mim com uma vela acesa em um suporte improvisado. A personalidade de Joan havia desaparecido há muito tempo, uma ficção. Em seu lugar estava uma invocação mágica. Está bem, eu estava preparado para o sobrenatural. Cuidadosamente, a vela é colocada no chão, cerca de dois metros à minha frente, e do nada, um espelho de mão muito grande e ornamentado em casca de tartaruga é colocado com a face voltada para baixo alinhado atrás do suporte da vela. (...)

Há uma unidade no movimento à medida que a mão esquerda retira uma grande colher de servir de prata de uma das mangas e a mão direita vira o espelho. Há uma expressão sóbria e serena no rosto da figura encapuzada. Ela permanece ereta, rígida e imóvel, com os joelhos dobrados sob o torso, sentada sobre os calcanhares. Ela começa a bater mecanicamente a colher no chão ao lado do espelho. Isso continua aparentemente para sempre, enquanto seus olhos estão fixos em seu reflexo. Seu braço se ergue acima do ombro, o cotovelo dobra e, em um instante, a colher é levantada acima da cabeça e trazida com toda a força, atingindo o vidro e quebrando o espelho; com o primeiro golpe – nenhuma crise, a figura permanece composta, mas então a batida da colher no espelho assume um aspecto feio, a medida que é repetida uma e outra vez até que todo vestígio seja reduzido a cristais, a *geometrias fraturadas de dor*. Isso não é uma operação cirúrgica, isso é punição, simples e pura. É como se o espelho tivesse sido espancado até a morte. Deve ter havido quarenta ou cinquenta golpes infligidos

nesse fetiche narcisista; e tão subitamente quanto começou, parou, a figura exausta. Joan se levantou, acendeu as luzes, sorriu e perguntou: ‘O que você achou da performance?’ (SERRA, 2015, p. 140).<sup>5</sup>

Em uma imbricada relação com o aparato de fundo narcísico, a obra da francesa Gina Pane é outro exemplo de um retrato de ruptura e um modo de desnaturalizar a visualidade de seu reflexo no espelho, através da fragmentação da imagem refletida e da mutilação física de seu próprio corpo. Na videoperformance *Psyche* (1974), gravado em preto e branco, sem banda sonora e de vinte e sete minutos, Pane usa, primeiramente, maquiagens para fazer os contornos de seus olhos e de sua boca no reflexo, primeiro processo de transfiguração de sua autoimagem. Em seguida, corta-se com uma lâmina em lugares determinados, como abaixo das sobrancelhas e ao redor do umbigo. Em *Action Discours mou et mat* (1975), que além de ser apresentada em uma galeria também foi gravada em vídeo preto e branco, sonoro e de vinte e de dois minutos, Pane aparece debruçada sobre o espelho dilacerado após rompê-lo. O que me interessa destacar a partir do paralelo específico apresentado entre as performances de Jonas e Pane<sup>6</sup>, são as repetições do gesto e da postura em relação ao objeto.

#### Figuras 1 e 2

Gina Pane, frame da videoperformance *Psyche*, 1974; frame da videoperformance *Action Discours mou et mat*, 1975.



5 Trecho do texto “Impromptu, February 1968”, citado no livro de MORGAN (2006, p. 21-22) e em *In the Shadow a Shadow: The Work of Joan Jonas* (SIMON, 2015).

6 Outra relação de justaposição entre as obras de Pane e Jonas já foi anteriormente apresentada na exposição *Parallel Practices*, realizada no Contemporary Arts Museum de Houston em 2013, a partir de um conjunto de obras das duas artistas, mas não especificamente entre as duas obras analisadas aqui. Na ocasião, a curadora ressalta que apesar de ambas terem contribuído para a linguagem da performance, o modo de aproximação com o meio é distinto. Dean Daderko ressalta que “enquanto Pane encontrou maneiras de fixar eventos e emoções como imagens no tempo, Jonas encontra maneiras de afrouxar o controle do tempo sobre seu trabalho e estabelecê-lo em um presente constante” (DADERKO, 2013, p. 101). Ainda assim, reitera que os traços de preocupação com o posicionamento e o engajamento do espectador, e o modo de colocar o próprio corpo como centro de uma experiência que conecta o individual ao coletivo são encontrados nas obras de ambas (Ibidem).



Nos dois casos, o espelho está disposto no chão e encontra-se na horizontal, muito distante de um objeto pendurado na parede, na cabeceira ou visto na altura dos olhos, como talvez fosse apresentado caso estivesse em seu plano usual para a contemplação de si. Na medida em que ambos os corpos estão debruçados sobre a superfície especular, faço um paralelo com o modo como se curva Narciso na beira de um lago para mirar o próprio reflexo, que tampouco se apresenta estável, já que a imagem projetada tem como suporte uma superfície fluida, que se movimenta. No mito de Narciso, ainda que ele se sinta atraído pela própria imagem, o reflexo não lhe serve como um instrumento de contemplação consciente *de si*, visto que não se reconhece, de fato, no rosto que vê ali projetado. Como aponta Serra, nas palavras que discorre sobre a performance de Jonas, “o fetiche narcísico” está condenado à morte.

A aproximação que proponho entre os gestos das duas artistas se baseia na correspondência entre o ritual de esfacelamento e decomposição da própria imagem, em Jonas, e a cerimônia de limpeza através da própria mutilação, em Pane. Além disso, ambas compartilham um interesse pela mitologia grega. O título *Psyche*, da obra de Pane, refere-se à personificação da alma humana e, no caso do mito, é o nome dado à filha do Rei de Creta (lugar onde Jonas esteve), adorada por Eros e representada com asas de borboleta. Pane parece incorporar essa outra persona, expondo a metáfora da transformação que, no mito, acontecia pela passagem da lagarta para a borboleta. Em seu caso, estaria representada pelo corte na pele, pelo escoamento do sangue, pelas cicatrizes espalhadas no corpo.

Já *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972), que parece ser o fruto do ensaio realizado por Jonas anos antes, apenas para Serra, é a primeira de uma sequência de videoperformances criada após a aquisição de uma câmera Portapack na visita da artista ao Japão, em 1970. Primeiramente, Jonas se filmou em sua casa, de forma a experimentar o novo aparato que tinha em mãos. Como um

#### **Figuras 3 e 4**

Joan Jonas, frames da videoperformance *Organic Honey's Visual Telepathy*, 1972.

desdobramento do vídeo monocanal realizado em preto e branco, com edição e duração de cerca de dezessete minutos, a performance também aconteceu ao vivo em galerias de Nova York ao longo de dois anos, sugerindo, novamente, uma passagem fluida e porosa entre o espaço expositivo e sua casa<sup>7</sup>.

Em seu loft, Jonas coloca a câmera Portapack em um tripé conectado à um monitor de televisão em circuito fechado, um modo de conexão em que a câmera transmite instantaneamente o que está sendo gravado no monitor. A artista se posiciona entre os dois equipamentos e atua olhando ora para a câmera ora para o monitor, utilizando-o como um espelho para verificar seus gestos e a sequência de suas ações, exatamente como exposto por Rosalind Krauss (2006). Na videoperformance, Jonas figura como ela mesma e também como uma espécie de alter ego, que denominou de “personagem eletrônico”, uma persona representada por Organic Honey, nome inventado a partir da lata de mel que tinha em sua casa. Ao vestir uma máscara e um vestido verde e colocar um arranjo de penas na cabeça, a artista incorpora essa personagem com expressões completamente distintas das suas, primeira demonstração dos vários deslocamentos que faz de si mesma.

No texto “Video: the Aesthetics of Narcissism”, Rosalind Krauss (2006)<sup>8</sup> identifica os usos do vídeo e do circuito fechado, como operadores de mecanismos narcísicos, discutindo a reflexividade do meio a partir da seguinte pergunta: “o que significaria dizer que ‘o meio do vídeo é o narcisismo?’” (KRAUSS, 2006, p. 43). Além de associar a palavra *meio* a *médium*, termo atribuído às pessoas que recebem e transmitem mensagens de fora do plano material e terreno, Krauss também sublinha a ligação simultânea da “recepção e da projeção de uma imagem” (Ibidem, p. 44), o que, para ela, resulta inspirador no momento de analisar os trabalhos de videoarte desse período:

Diferentemente das outras artes visuais, o vídeo tem a capacidade de gravar e transmitir ao mesmo tempo, produzindo assim uma retroalimentação instantânea. Em consequência, é como se o corpo estivesse no centro, entre duas máquinas que são a abertura e o fechamento de um parêntese. A primeira delas é a câmera; a segunda é o monitor,

---

7 Para saber mais sobre a apresentação ao vivo da performance *Organic Honey's Visual Telepathy* ver os artigos publicados na revista *The Drama Review: JONAS*, 1972 e *DE JONG*, 1972.

8 O texto foi publicado originalmente em Battock, Gregory. (ed.) *New Artists Video. A Critical Anthology*. Nova York: E. P. Dutton, 1978. Nele, Krauss comenta a obra *Vertical Roll* (1972), de Joan Jonas, que não analisarei nesse capítulo.

que volta a projetar a imagem do agente com o imediatismo de um espelho (KRAUSS, 2006, p. 45).

Por um lado, a autora afirma que a *autorreflexão* “não pode se definir como um objeto real externo: se trata de um deslocamento do ‘eu’ que tem o efeito de transformar a subjetividade do performer em outro objeto, em um reflexo” (Ibidem, p. 50). Por outro:

A reflexão do espelho implica a derrota da separação. Seu movimento inerente se dirige à fusão. O eu e sua imagem refletidas estão, supostamente, separadas; entretanto, a atividade da reflexão é um modo de apropriação, de borrar como um ilusionista a diferença entre sujeito e objeto. (KRAUSS, 2006, p. 51).

De fato, o duplo visto no reflexo do espelho seria, em essência, uma cópia do sujeito. Mas voltando ao mito de Narciso, é possível perceber um segundo apontamento acerca da ideia de *reflexividade*, quando sujeita à *outridade*, noção também apontada por Chadwick (1985), quando discorre sobre o “Eu como Outro”. Sem saber que o reflexo era de si mesmo, Narciso se apaixona por Eco, que ele era somente capaz de ouvir a voz, mas que supostamente pensava ter visto representada na imagem refletida na superfície da água. Nesse caso, a reflexividade serviria novamente como fratura entre Narciso (sujeito) e sua própria imagem (objeto), na medida em que perde de vista a identificação de si mesmo. No entanto, ao contrário do ato de enamoramento de Narciso pela própria imagem (que representa, para ele, um *outro* ser), a reflexividade opera, na performance de Jonas, no sentido da ruptura da própria ideia de autorrepresentação em duas camadas distintas, primeiramente vinculada ao apagamento de si pela máscara e, em segundo lugar, à fragmentação de sua imagem no reflexo do espelho, elemento que também está inserido na obra. Verifico outra semelhança com o imperativo surrealista visto nas obras analisadas por Chadwick, no sentido de que todas essas artistas buscam outras formas de identificação do próprio corpo na imagem, “dentro de signos de uma feminilidade elaborada de forma codificada ‘que sempre deriva de outro lugar’” (CHADWICK, 1985, p. 11).

O ato de mascaramento como possibilidade de incorporação de uma personagem é feito diante de sua projeção eletrônica no monitor de vídeo. Ao observar a própria imagem na medida em que se transveste em Organic Honey, o reflexo está propiciando um encontro de si com um *outro*. De certo modo, esse gesto já estava insinuado no ritual de 1968, quando, ao vestir-se com um manto azul, Jonas acaba por torna-se, nas palavras de

Serra, “uma expressão sóbria e serena no rosto da figura encapuzada (...) braços, joelhos, cabeça e rosto não estão executando gestos distintos de respeito, apenas os de autorrejeição. Entendo que estou testemunhando uma iniciação privada. A figura está se iniciando para si mesma, uma pessoa que não reconheço”. (SERRA, 2015, p. 140). Se, na primeira vez, a artista rompe o espelho com uma colher de prata, alguns anos depois, em *Organic Honey’s Visual Telepathy*, Jonas, sem a máscara e interpretando a si mesma, repete o ato com um martelo. Tanto espelho quanto sua imagem, nele refletida, ficam em pedaços.



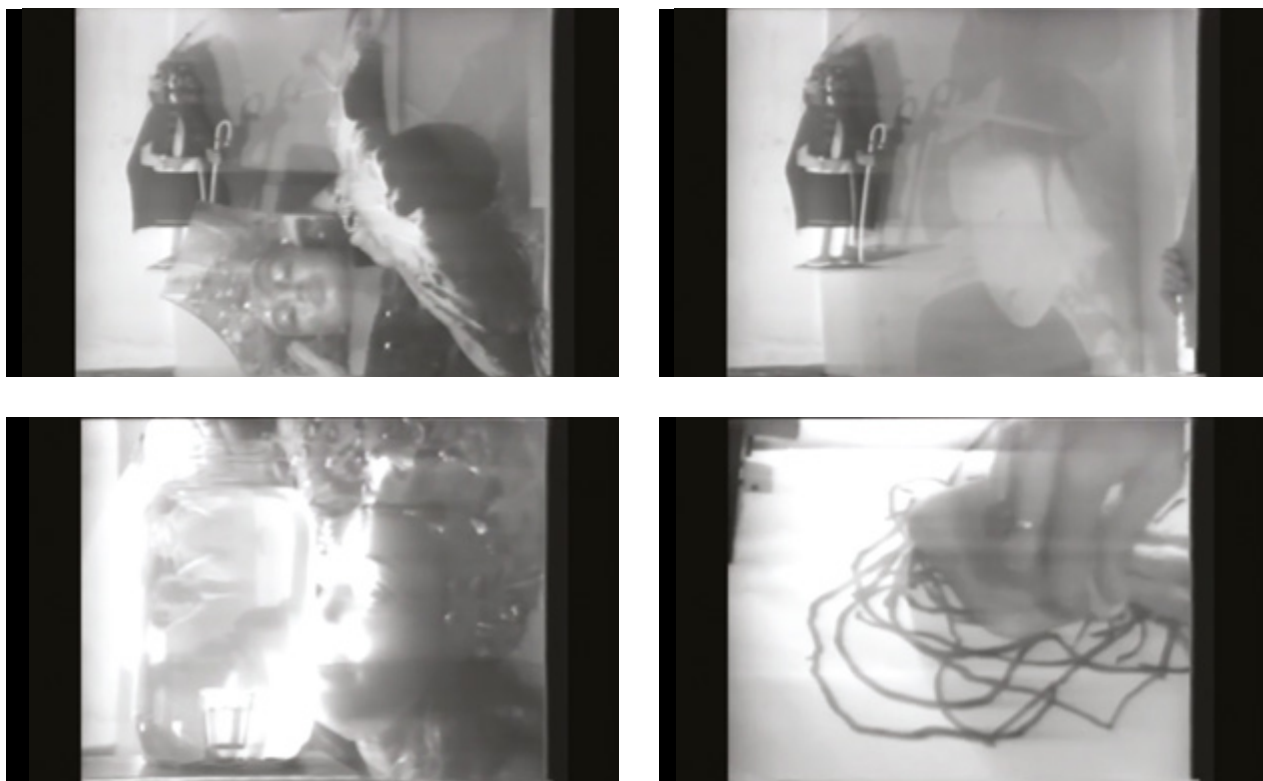
**Figuras 5, 6, 7 e 8**  
Joan Jonas, frames  
da videoperformance  
*Organic Honey’s Visual  
Telepathy*, 1972.

Na medida em que Jonas se refere ao uso da máscara como uma inspiração no teatro Nô, julgo importante fazer uma menção a esse processo de *mascaramento*, com concepções vindas de um contexto específico. Jonas afirma: “depois de ver o teatro Nô, no instante mesmo em que voltei do Japão, comecei a trabalhar com máscaras, pois percebi que podia assim esconder meu rosto, minha expressão. Minhas obras não falavam sobre mim, Joan Jonas, mas eram meios de criação de um outro personagem paralelo, um alter ego” (JONAS, 2020, p. 126). Máscara e espelho fazem parte de um ritual de incorporação do personagem no teatro Nô, como aponta Kusano (1984) e Han (2019):

Cada máscara de Nô possui seu próprio nível de distinção e qualidade, sendo que quanto maior a beleza da máscara, tanto maior a dificuldade de interpretação do papel. Portanto, ao ver uma máscara de nô, o ator sabe se serve para ele ou não. Escolhida a máscara, o ator pendea numa sala e passa semanas contemplando-a, procurando sublimar-se para apreender o espírito da máscara. (...) O processo de vestir-se para uma apresentação de Nô corresponde ao início do processo de desindividualização do ator que vai culminar com o uso da máscara. (...) Na sala do espelho, o vestiário, o ator, após vestir-se completamente, saúda a sua imagem no grande espelho: o duplo se refere no seu corpo; em seguida, saúda a máscara e, como se esta possuísse uma força magnética que o atraísse, o ator, ajudado por um assistente de palco, antes coloca a sua face na máscara do que a máscara na sua face. Etapa final: a identificação total do ator e da máscara; um ato de possessão, onde o ator perde completamente a sua individualidade e sente-se transformado na personagem que irá interpretar. Agora, ele é um deus, um demônio, uma linda donzela ou um guerreiro destemido, não mais um simples ator (KUSANO, 1984, p. 44-46).

A metamorfose também é um elemento importante do teatro japonês Nô, aquela encenação de música e dança, narração e cântico, panos de seda e máscaras de madeira carregada de uma profunda religiosidade. O palco aparece como um templo sem paredes frontais ou laterais. Serve como pano de fundo do palco a “parede de espelho”, a parede traseira pintada com um “velho pinheiro”, que aparece como um espelhamento silencioso do mundo. Atrás, à esquerda, o palco passa por uma ponte envolta com pinheiros. Esse caminho da ponta, pelo qual os atores de Nô chegam ao palco, leva, do outro lado, a um espaço que se chama de “quarto do espelho”. Esse espaço, no qual um grande espelho está pendurado na parede, se deixa descrever como um espaço sagrado da metamorfose. Aqui, o principal ator do teatro Nô, *shite*, se concentra antes da entrada. Diante do espelho, ele põe a máscara Nô, *omote*, e realiza a metamorfose. Ele se metamorfoseia na face da máscara que ele vê no espelho. Diante do espelho, o ator se esvazia de si mesmo para converter-se no *outro*. Ele se recolhe no outro. O espelho não é um espaço narcisista, mas sim um lugar de metamorfose (HAN, 2019, pp. 104-105).





**Figuras 9, 10, 11 e 12**  
Joan Jonas, frames  
da videoperformance  
*Organic Honey's Visual  
Telepathy*, 1972.

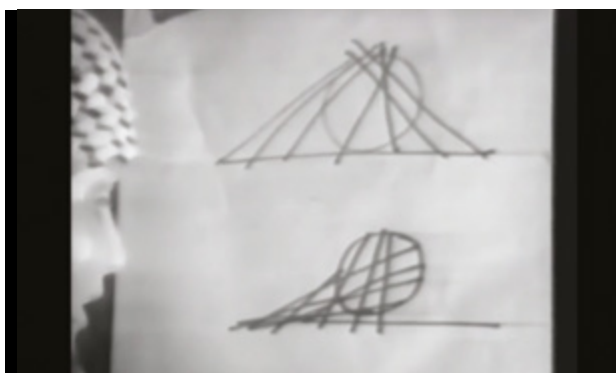
Quando Organic Honey ganha vida diante da câmera de vídeo e do monitor, cantarolando ao mesmo tempo em que a máscara se molda ao rosto de Jonas, ela encara a câmera por um momento. A personagem pega um espelho lascado, com quinas pontiagudas, e enquanto antes encarava a câmera frontalmente, é para o objeto que ela olha após vestir-se, mirando a objetiva através do espelho, que reflete na imagem seu rosto mascarado com ares femininos e um sorriso discreto. Ao retirar algumas folhas de papel que estavam penduradas na parede ao fundo, vemos uma imagem de uma personagem japonesa sendo iluminada por Organic Honey, a partir da luz exterior que é rebatida no espelho que segura em suas mãos.

As ações são marcadas por um ritmo de corte da imagem e também por um ruído que remete a uma campainha, emitido por um objeto não identificável manuseado de tempos em tempos pela artista. Em uma das cenas, a personagem joga moedas na tentativa de acertar um copo que está mergulhado dentro de um pote de vidro cheio de água que, atravessado pela luz que entra de fora do plano, borra os contornos de sua face. Recorrente em suas peças, os desenhos são suportes para a criação de um outro universo simbólico.

Organic Honey desenha formas cônicas ou triangulares com traços simples originários da linha e da circunferência vistas anteriormente em *Songdelay*. O próprio contorno de objetos banais despejados de uma caixa – bonecas, imagens fotográficas, colher, pedras de tamanhos distintos – ilustra a representação simples das coisas mundanas e materiais. O contorno não deixa de ser um duplo do objeto tridimensional, ainda que a sequência de traços feitos um sobre o outro, acabe por torná-los irreconhecíveis.

**Figuras 13 e 14**

Joan Jonas, frames da videoperformance *Organic Honey's Visual Telepathy*, 1972.

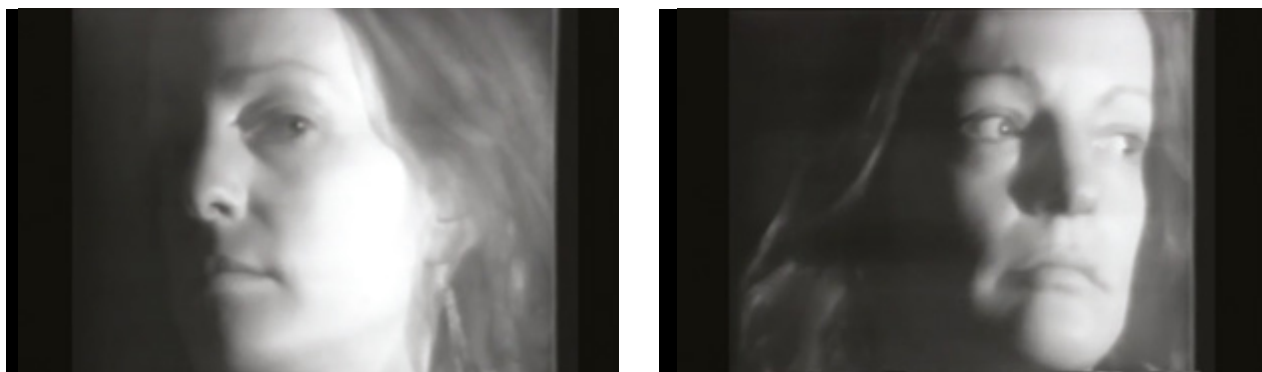


As distintas camadas de reflexo, promovidas pela superfície especular propriamente dita, sofrem transformações ao longo da obra, ora com o propósito de desfiguração do corpo da artista e da personagem, ora como um mecanismo de intensificar o jogo de imagens através da sobreposição. Após a ruptura do espelho por Jonas, que o destrói com uma energia precisa encarando sua própria face, Organic Honey reaparece, agora vestida com um lenço e um quimono. Manipula vidros e espelhos triangulares que estão encostados na parede, multiplicando os espelhamentos, na medida em que sua atenção segue vagueando entre a câmera e o monitor, com os quais tem contato através dos espelhos.

**Figuras 15 e 16**

Joan Jonas, frames da videoperformance *Organic Honey's Visual Telepathy*, 1972.





**Figuras 17 e 18**  
Joan Jonas, frames  
da videoperformance  
*Organic Honey's Visual  
Telepathy*, 1972.

Na última parte do vídeo – ápice dessa espécie de ritual criado entre aparatos tecnológicos, espelhos e máscara em seu loft – Jonas entoava uma melodia em meio às fusões de vários reflexos compostos por formas, linhas e contornos, transmitidos pelo vidro translúcido que Jonas segura e move na frente de seu rosto. A própria câmera Portapack e a máscara de Organic Honey aparecem nesse movimento fluido, que nublam o seu próprio rosto posicionado ao fundo da imagem. Outra vez, Jonas direciona um feixe de luz para a câmera tingindo a imagem de branco. Na última cena, manipula o que parece ser um abajur, em um constante acender e apagar de lâmpada, ao mesmo tempo em que faz pausas e insinua uma suposta estaticidade, como se posasse para uma máquina fotográfica com o rosto virado para um lado e para o outro. No processo de reiteração de sua presença, posicionada entre luz e sombra, a suposta fixidez da imagem é rarefeita à medida que, em realidade, a artista não cessa de se movimentar.

Na videoperformance *Left Side Right Side* (1972), outra de suas obras realizadas em casa, Jonas se situa diante de um monitor de televisão, ligado a uma câmera em circuito fechado que enquadra seu rosto, localizado ao lado de um espelho retangular posicionado na vertical. Uma segunda câmera grava a instalação, que serve como um dispositivo com o qual Jonas se relaciona numa perspectiva triangular. A premissa é a mesma ao longo da obra: afirmar repetidamente qual é o seu lado esquerdo e direito do rosto. No início, a artista aponta para cada olho, ao mesmo tempo em que diz “este é o meu olho direito, este é o meu olho esquerdo”<sup>9</sup>. As ações são gradualmente modificadas pela variação dos suportes que usa como forma de conceber o rito.

O desenho de uma circunferência pode se transformar, para Jonas, em sol ou em lua a partir do simples gesto de apagar e

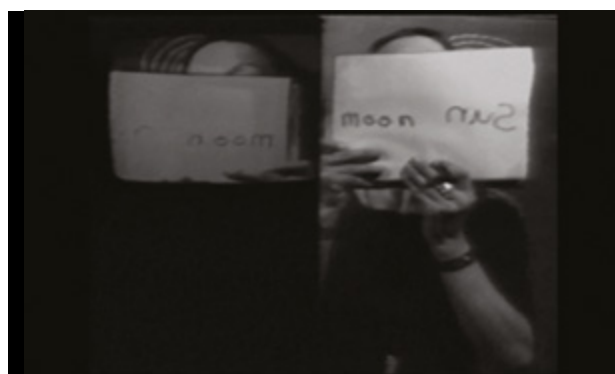
---

9 No original: “This is my right eye, this is my left eye”.

denominar da artista. Esses são motivos visuais recorrentes em suas obras. Nesse caso, os astros parecem fazer parte de binômios mais amplos. A partir das colocações de Kusano, faço uma analogia entre os olhos da artista e o mito de surgimento do sol e da lua, vinculado às representações divinas criadas pelo deus Izanagi:

Já no mar, durante o banho de purificação do deus izanagi, para livrar-se do miasma do hades, a grande gênese dos deuses e espíritos japoneses. Da sujeira, o nascimento dos espíritos malignos e da lavagem dos olhos e do nariz, a criação dos três deuses superiores da mitologia japonesa: o sol, a lua e o oceano. Amaterasu, a deusa solar, nasce da água que cai do seu olho esquerdo; tsuki-yomi, a deusa lunar, nasce da água que cai do seu olho direito; e susanoo, deus do oceano e das coisas ocultas, nasce da água que cai do seu nariz (KUSANO, 1984, p. 10).

**Figuras 19, 20, 21 e 22**  
Joan Jonas, frames da videoperformance *Left Side Right Side*, 1972.

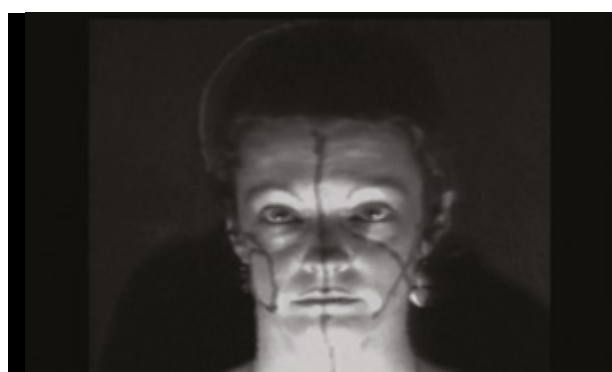
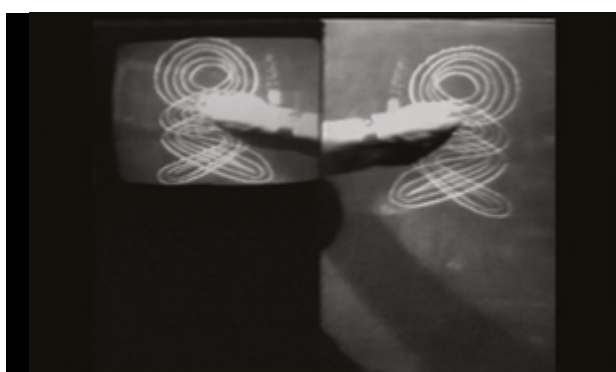
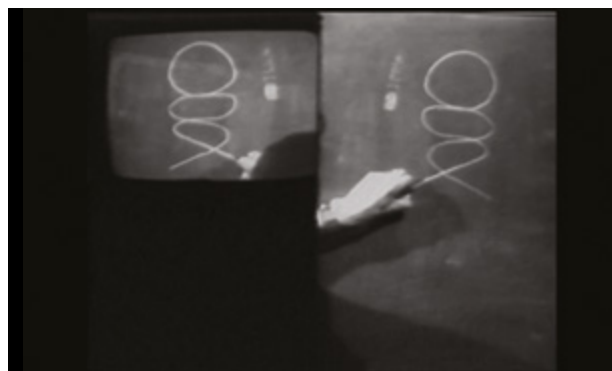


Além de representarem duas formas contidas uma na outra e de serem, para mim, metáforas dos olhos de Jonas, o sol e a lua também servem para demonstrar que o reflexo no espelho projeta o inverso do que vemos numa imagem, o que, por outro lado, coincide com o material exposto por uma câmera de vídeo. Por esse motivo, quando Jonas apresenta o sol (*sun*) e a lua (*moon*) em

palavras, ela o faz em uma folha de trás para frente, além de escrevê-las como se um espelho estivesse entre elas. Ao longo de todo o vídeo, a artista lida com a imagem invertida como parte da estrutura especular, explorada como mecanismo de transformação da realidade. Ao duplicar o lado direito do rosto no reflexo do espelho, passa a ser o esquerdo de quem o vê. Logo, Jonas demonstra que existe uma ambiguidade entre as estruturas *reflexivas* do espelho e do vídeo. Afinal, elabora um ritual repleto de complexidades e jogos ilusionistas sobre a percepção que temos de nosso próprio corpo.

O monitor é outra vez usado pela artista como uma estrutura de *reflexão*, mas quando colocado ao lado do espelho, acaba por expor que o modo como nos vemos nunca será o mesmo de como os outros nos veem, exceto quando nos enxergarmos através de nossa própria imagem, captada por um meio tecnológico, isto é, um dispositivo fotográfico ou videográfico. Uma vez que esse mecanismo de inversões está bem estabelecido, Jonas adiciona uma nova camada de complexidade. Ela passa a agir com outro tipo de atenção, experimentando os riscos resultantes da confusão do próprio gesto. Para além do mecanismo involuntário de apontar o dedo no rosto ao mesmo tempo em que diz espontaneamente qual é o lado, Jonas anuncia seu reflexo no espelho e no monitor, o que também a gera dúvidas acerca da fidelidade entre a realidade do corpo e de sua imagem.

**Figuras 23, 24, 25 e 26**  
Joan Jonas, frames da  
videoperformance *Left  
Side Right Side*, 1972.



Após fazer menção ao pescoço, tanto na imagem quanto na fala, Jonas inicia um desenho com giz branco na lousa que está posicionada atrás dela. Enquanto realiza esse gesto, canta uma melodia próxima às que são ouvidas em *Songdelay* e *Organic Honey's*, como que evocando um ritual de passagem para outro plano. O próprio ruído da fricção do giz, acompanhado de um ritmo lento do desenho espiralar feito pela artista, colabora nessa construção imagética e sonora. A imagem, que segundo Jonas (2007, p. 54) se refere a um livro sobre leitura de mãos comprado em Roma, também me faz pensar no ritual da dança da serpente da etnia Hopi, com a qual a artista teve contato, ao mesmo tempo em que parece se assemelhar à própria forma longilínea de sua traqueia, órgão estruturante com anéis cartilagosos que filtram o ar que chega até os pulmões, também considerado um percurso de passagem de energia.

O corpo passa a ser suporte do desenho. Jonas faz um risco de modo a separar os dois lados de seu rosto, traçando também o percurso que liga o topo da cabeça ao colo. A artista evoca novamente o sol e a lua, contidos um no outro, em um dos lados de sua face. No outro lado, desenha um X. Como em *Organic Honey's*, uma fonte de luz externa é utilizada em seu gesto de acender e apagar, fazendo-a aparecer e desaparecer no vídeo. Parece propor que notemos o aspecto acinzentado da imagem eletrônica, que surge como uma série de intervalos nessa espécie de exposição visual. Nessas frações de segundos em que seu rosto não está iluminado, há movimentos não capturados. Se, até o momento, não tínhamos dúvida sobre a figura corporal de Jonas que era capturada pela câmera, nesses últimos segundos do vídeo, a imagem provocada pela luz que incide em seu pescoço e garganta, quando a artista tomba a cabeça para trás,



**Figura 27**

Joan Jonas, frame da videoperformance *Left Side Right Side*, 1972.

aproxima-se de uma paisagem. O que vejo é um corpo-montanha, o sol iluminando uma de suas faces, criando uma grande sombra, enquanto a lua aparece ao fundo.

\*

Iole de Freitas, nascida em Belo Horizonte, viveu com o artista Antônio Dias em Milão entre 1970 e 1978. Voluntariamente exilados, Freitas retornou ao Brasil em 1979, ainda que a colega Lygia Clark a tivesse desencorajado. O período na Itália tinha sido um momento artístico frutífero e importante para o início de sua carreira, em que teve contato com os precursores da *arte povera* e onde vivenciou a efervescência da vanguarda europeia. Sua primeira exposição individual na cidade aconteceu na Galeria Diagramma em 1973. Participou da Bienal de Paris em 1975, e da Bienal de Veneza em 1978, entre outros eventos internacionais. Embora Freitas não tenha realizado videoperformances como suporte das obras em que seu corpo é objeto da ação, a artista fez experimentações performativas com super-8, 16mm e o meio fotográfico, isolada em seu estúdio. Conforme ela mesma afirma: “minha linguagem se deu por desespero emergencial. Era urgente expressar-me, construir uma linguagem e inseri-la num meio cultural ativo” (FREITAS apud VENANCIO FILHO, 2018, p. 11).

Segundo escreve o crítico Ronaldo Brito (2005), sobre a exposição da artista no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro em 1974, Freitas poderia ser considerada uma integrante do movimento internacional conhecido por *body art*, não fosse o fato de que se depara com o próprio corpo como um instrumento de autoconhecimento em seu processo de introspecção. Freitas “parece considerar absolutamente imprescindível que os seus exercícios sejam realizados na presença tão somente de sua própria imagem refletida” (BRITO, 2005, p. 238), o que se mostraria diverso às manifestações marcadamente públicas atreladas às “artes do corpo” em âmbito estrangeiro. Ainda assim, na abertura da exposição na Galeria Global em 1978, os jornais anunciaram uma performance ao vivo da artista.

No período no exterior, a artista mergulhou em uma investigação imagética de si, criando sequências fotográficas em que se expõe em fragmentos, ora através de reflexos em superfícies especulares, voláteis ou estilhaçadas, ora por meio de sombras vistas nas paredes de sua casa. A partir dessas obras, interessa-me olhar como a reclusão incide sobre o gesto de se autorretratar em um movimento revelado pela ação de *curvar-se* sobre si. Também busco observar de que modo Freitas enquadra partes de seu corpo como



objeto da imagem fotográfica ou, melhor, como o coloca em diálogo com o aparato tecnológico. A estrutura parece ser semelhante ao circuito fechado de Jonas, embora no caso de Freitas, o triângulo seja formado por espelhos e não pelo monitor da televisão. Paulo Venancio Filho (2018) resalta a relação triangular corpo-câmera-reflexo criada pela artista, o que produziria uma fissura na própria ideia de autorrepresentação:

Diante da fotografia, o corpo não cede facilmente à sua apropriação como objeto de exposição. [...] Tal situação, aparentemente contraditória, constrói uma intimidade só para ser violada. [...] À Iole de Freitas não interessava somente se colocar diante da câmera e se abandonar imóvel a distância exigida. Ao contrário, sua intenção era reduzir a distância, estabelecer uma relação de confronto, trazer a própria câmera para o interior da experiência, torná-la, por assim dizer, uma extensão de seu corpo. Assim ela se fotografa, *antivoyeuse* de si mesma. [...] De tal experiência só poderiam resultar imagens desfiguradas, deformadas, quase irreconhecíveis e que ainda, ao aparecer, se mostram agressivamente acanhadas (VENANCIO FILHO, 2018, p. 13-15).



**Figura 28**  
Iole de Freitas, sequência fotográfica *Spectro*, 1972, exposição “Iole de Freitas, anos 1970 / Imagem como presença” no IMS Paulista, 2023.

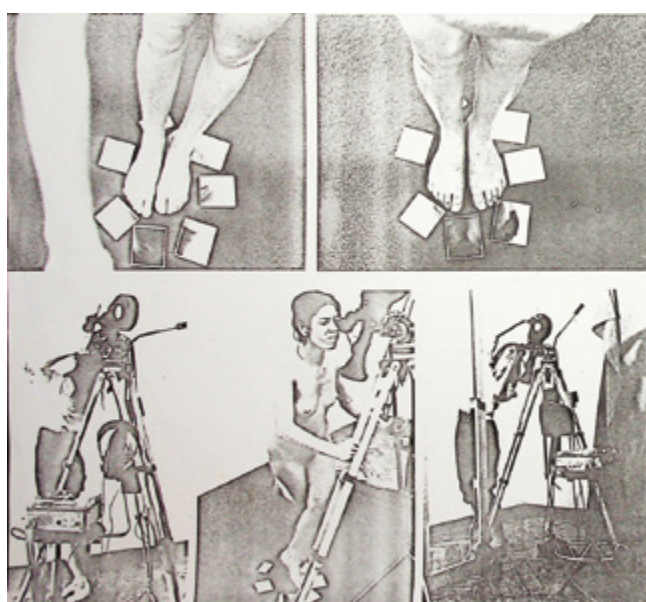
De certa maneira, é difícil dizer que o corpo de Freitas é “capturado” no tríptico *Spectro* (1972). Mais fácil seria perseguir seu caráter evanescente, a fugacidade de sua massa corpórea. As fotografias são feitas de sombras projetadas na parede e não da matéria encarnada. Sua formação em dança na juventude do Rio de Janeiro determina seus primeiros interesses pelo corpo. Como nas artes do movimento, as fotos exaltam a luz como elemento de composição espacial. O tom avermelhado sugere que as sombras têm pigmentações distintas de acordo com o ambiente e a temperatura de cor do dia. A luminosidade

que parece incidir pela janela, junto ao posicionamento de seu corpo, possibilita o encontro com seu reflexo negativo, novamente com um *outro*, que se apresenta informe na imagem. Sua sombra é móvel, o tronco curvado sobre as pernas prevalece nas três fotografias. Freitas exercita uma espécie de contorcionismo que figura em sua descentralização proeminente. Em *Spectro*, a artista aparece no canto direito do quadro, uma vez que ela é “simultaneamente ‘performer’ e o operador da câmera” (MORAIS, 1978).

Em *Elements* (1972), um de seus filmes em super-8, a artista investiga a relação do próprio corpo com o mercúrio, a água, e a luz que penetrava em sua casa. Em suas palavras, buscou “perceber como o corpo entra em atrito ou se harmoniza com outros elementos do mundo”<sup>10</sup>. Podemos recordar da pintura de Dorothea Tanning, *The Mirror* (1952), em que uma flor antropomórfica ocupa a posição feminina. A propósito da imagem, Chadwick (1985, p. 10) revela como as fronteiras entre os mundos animais, vegetais e humanos se veem confusas e colapsadas, o que reforça um desejo por romper as diferenças entre natureza e cultura, biológico e social. Um impulso de negação das dicotomias que não é visto só em Tanning ou nas artistas surrealistas, mas também em Freitas e que refere-se, em termos mais gerais, à ruptura de um essencialismo de gênero imposto socialmente, na medida em que essas artistas dão a ver a presença de seus corpos nas imagens não propriamente como uma performatividade de gênero feminino, mas como mais um elemento ou forma que ocupa um lugar no mundo e que está em interação.

**Figura 29**

Iole de Freitas, *stills* da produção de *Glass Pieces*, *Life Slices*, 1975, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, 2022.



<sup>10</sup> Fala da artista no vídeo exposto na mostra “Iole de Freitas, anos 1970 / Imagem como presença”, no Instituto Moreira Sales da Paulista, 2023.

No final de 1978, após seu retorno ao Brasil, Freitas apresenta suas obras na Galeria Global, em São Paulo, em exposição individual intitulada “Cacos de vidro, fatias da vida”, em referência à sequência fotográfica *Glass Pieces, Life Slices* (1974-1976), em que ela utiliza alguns espelhos retangulares que posiciona na altura do chão, como um modo de mediação entre o seu corpo e a imagem fotográfica. Indo além, utiliza os espelhos como forma de criar fragmentos e recortes de seu corpo, que é visto em partes, nunca integralmente. A mostra foi repercutida nos jornais da época, em que se lê: “as sequências fotográficas e os filmes registram ‘performances’ executadas pela artista em seu estúdio”, com o intuito de “especular o próprio corpo através das lentes da câmera e sua imagem refletida nos espelhos”<sup>11</sup>.

Em um dos textos escrito por Frederico Moraes (1978) para *O Globo*, o crítico faz um longo preâmbulo sobre a presença marcante das artistas mulheres na arte brasileira, desde as modernistas até as mais contemporâneas, em que ressalta, ao final, o caráter feminista da obra de Freitas: “temos uma brasileira participando ativamente do movimento feminista internacional”<sup>12</sup>. Além de citar sua presença em mostras internacionais com esse escopo, Moraes faz referência ao ensaio de Lucy Lippard que é publicado no catálogo da exposição na Galeria Global: “É esta mesma Lucy Lippard, tão arraigadamente feminista, que apresenta Iole de Freitas em sua mostra paulista” (Ibidem). Ao ler os trechos impressos do ensaio de Lippard, “Iole de Freitas, a imagem multiplicada”, Moraes faz as seguintes indagações: “Iole estaria transando a sua parte negativa que ela gostaria de evitar? Dividindo-se em masculino e feminino? Cometendo um ritual de auto-sacrifício? Por sua ambiguidade?” (Ibidem). Lippard, que vinha investigando a obra de Freitas, ao falar da relação da artista com a câmera, o espelho e a faca, argumenta:

Quebrar um espelho pode ser visto metaforicamente como um quebrar-se e sair da casca, de convenções. A faca é um símbolo de liberdade. Na verdade, ela o utiliza como um objeto inócuo; sua relutância em segurá-lo pode ser vista como sexual, ou como uma maneira menos agressiva de combater o medo da mulher pela faca, ao controlá-lo de um modo críptico. Como a faca de duas lâminas da grande Deusa. No uso

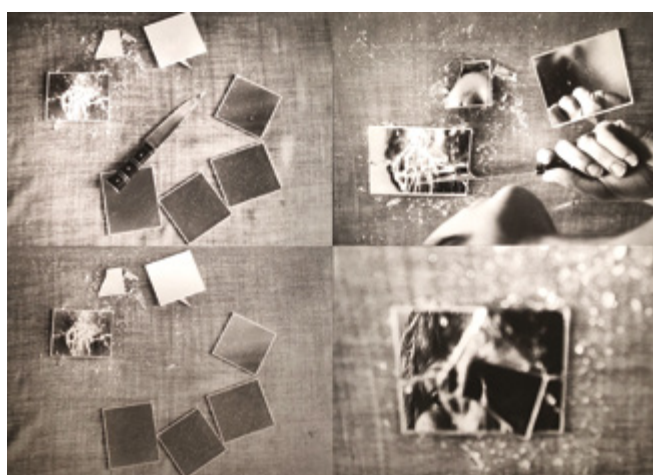
---

11 Sem autoria, recorte de *Folha da tarde*, 14 de dezembro de 1978, cedido pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 2022.

12 MORAIS, Frederico, recorte de *O Globo*, 20 de dezembro de 1978, “Iole de Freitas e o feminismo na arte”, cedido pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 2022.

da faca, Iole de Freitas evoca a dor e une potencial, purificação e ritual (LIPPARD, 2018, p. 39-40).

**Figuras 30 e 31**  
Iole de Freitas, *Glass Pieces, Life Slices*,  
sequência fotográfica,  
1974-1976, exposição “Iole  
de Freitas, anos 1970 /  
Imagem como presença”  
no IMS Paulista, 2023.



No mesmo período de realização dessas obras, uma via complexa adotada para enxergar a si mesma é revelada pela própria artista em notas escritas entre 1974 e 1975:

Uma imagem deformada é um fato puramente visual, não necessariamente deriva de outra deformação. / Não preciso ferir a realidade, meu corpo, para ter certeza de que existe. / Eu quero me ver. Eu procuro meu corpo em qualquer tipo de superfície refletora disponível. Quero encarar isso, deformado ou não, em mylar, vidro, espelho, água, metal. Em uma faca (FREITAS, 2018, p. 57)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> No original: A deformed image is a purely visual fact, it doesn't necessarily derive from another deformation. / I don't need to hurt reality, my body, to be sure that it exists. / I want to see myself. I search for my body on any kind of reflecting surface available. I want to face it, deformed or not, on mylar, glass, mirror, water, metal. On a knife.

Uma vez mais, o corpo fragmentado de Freitas não faz referência a um olhar seletivo e objetificado das partes do corpo feminino. Pelo contrário, a operação de fratura que faz sobre si com a ajuda dos espelhos e da faca nessas fotografias deve incidir sobre os problemas anteriormente mencionados por ela: como romper convenções sem necessariamente deformar a natureza do corpo? Quem são o sujeito e o objeto do olhar e de que modo se prestam à observação? As afirmações de Freitas com relação à visualidade de seu corpo colocam em perspectiva projeção e realidade, e, se quisermos, distancia o olhar exterior masculino da inteireza de sua forma. “Usa o duplo movimento de câmera e espelho para refletir um EU duplamente distanciado” (Lippard, 2018, p. 39), um modo expressivo de como a artista se vê e se apresenta naquele período em que apenas iniciava sua carreira artística. Uma observação íntima que, vista de fora pelos *stills* de sua ação performativa, demonstra-se fortemente cenográfica.

\*

Regina Vater realizou a obra *Tina América* em 1976, momento de seu retorno ao Brasil após ter vivido dois anos no exterior com o prêmio de viagem que a levava a morar em Nova York e a passar alguns meses em Paris. No caminho de volta ao Rio de Janeiro, Vater também decide visitar Peru, Bolívia e Argentina. Em algumas de suas entrevistas<sup>14</sup>, a artista demonstra que esse período vivendo fora lhe proporcionou muitas indagações a respeito de sua própria identidade como uma mulher latino-americana. Todos esses deslocamentos provocaram uma mudança de olhar acerca do próprio país, principalmente no que se refere às questões de gênero e ao posicionamento das mulheres em relação ao casamento heterossexual.

A partir de um trocadilho com as palavras *américa latina*, *Tina América* foi concebida como uma espécie de livro de artista no formato de um álbum de casamento comprado em uma rua em São Paulo, conhecida por “rua das noivas”. Segundo Frederico Moraes, a obra teve inspiração em uma reportagem da *Veja* sobre mulheres brancas de classe-média<sup>15</sup>. Vater demonstra seu incômodo com a

---

14 Me refiro às entrevistas concedidas a Arethusa Almeida de Paula, com trechos citados em sua tese *Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater* (2015), e a Cary Cordova, como parte da série “Recuerdos Orales: Interview of the Latino Art Community in Texas”, programa do *Smithsonian Center for Latino Initiatives* (2004).

15 MORAIS, Frederico, recorte de jornal *O Globo*, 23 de setembro de 1976, “A Mulher”, cedido pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 2022.

performance social de mulheres brasileiras e latino-americanas que assumem “o casamento como o objetivo mais importante de suas vidas”. Como ela mesma diz, “não importa o que aconteça, você precisa casar”<sup>16</sup>, e a tradição da “mulher bem casada” ou que está sempre em busca de um marido ideal, a irritava profundamente. A artista não se diz contra a importância de encontrar um companheiro, mas relata sua própria experiência para questionar a classe específica das mulheres artistas, o que me parece importante de ser ressaltado, na medida em que tampouco está generalizando a situação das mulheres no país. Do seu ponto de vista, o espaço profissional e o respeito pela troca de ideias e de pensamentos não são questões fáceis de serem preservadas em um casamento, sobretudo no Brasil, lugar em que, segundo ela, as mulheres desistiam de suas carreiras após a união civil, e os homens tinham medo de se relacionar com a inteligência das mulheres, alguns dos motivos que a fizeram realizar *Tina América*.

Vater se apropria e distorce a função originária do álbum de casamento, que tem usualmente o objetivo de retratar um ritual repleto de marcas profundas, acompanhado, muitas vezes, de uma cerimônia religiosa no Brasil<sup>17</sup>. Ao longo de uma única tarde em sua casa, Vater posa para a amiga e companheira de um grupo de estudos de psicanálise, Maria das Graças Lopes Rodrigues, em diferentes trajes. *Mascarada*, a artista assume distintas expressões e personalidades, a serem incluídas em um álbum de retratos em que não é um casal que figura nas páginas, mas sim a representação de mulheres de identidades diversas. A obra foi repetidamente comparada com a sequência de fotoperformances realizada por Cindy Sherman, intitulada *Untitled Film Stills*, que a artista estadunidense começa a produzir a partir de 1977<sup>18</sup>.

---

16 Declaração de Regina Vater em conversa com Cary Corvoda (2004). As citações dessa conversa, gravada e transcrita originalmente em inglês, foram traduzidas livremente por mim.

17 Curiosamente, lembrei-me que, há anos, em um processo de rememoração de álbuns de família, encontrei o álbum de casamento de minha mãe com meu pai em 1981. Na época, os diapositivos eram enviados ao noivo e à noiva, que deveriam escolher quais fotos seriam ampliadas para o livro feito, nesse caso, de uma encadernação consistente em couro bordô com detalhes que ornamentavam sua capa e as páginas que compunham seu interior. Por uma falha de comunicação dos sinais utilizados para marcar as fotos eleitas, os fotógrafos ampliaram justamente as que deveriam ser descartadas, aquelas em que o noivo e a noiva não sorriem, mas que estão sérios ou não miram para a câmera; aquelas em que não há boa composição, forma ou pose de nenhum dos retratados. Não foram atrás de corrigir o erro e, para sempre, o álbum de meu pai e minha mãe, em uma espécie de destino irônico, não refletiria os melhores momentos daquela festa.

18 Vater também comenta sobre a obra de Sherman e resalta que sua obra foi produzida anteriormente na conversa com Cordova (2004).

Elisa Iop (2015) analisa a obra de Vater em sua tese, e faz menção ao uso da linguagem fotográfica como uma possibilidade conceitual que se tornou cada vez mais frequente no período. Ainda assim, ressalta o espaço marginal que essas obras ganhavam dentro do campo das artes, apresentando, a partir das palavras de Tadeu Chiarelli, uma noção de “fotografia contaminada”, como uma “nova gama ou possibilidade de hibridação e contaminação do meio artístico” (IOP, 2015, p. 172) provocado pela junção entre fotografia e arte, e mais especificamente, entre fotografia e performance<sup>19</sup>. Iop também ressalta a relação de frontalidade estabelecida entre corpo e espectador pelas fotoperformances do período, com o intuito de provocar “reações físicas e psíquicas imediatas” (...) “imagens inesquecíveis, perturbadora de nossos hábitos” (IOP, 2015, p. 173). Com relação ao ato de se travestir, de mudar de personagens continuamente, como faz Vater em *Tina América*, Jiménez aponta:

Nessas obras, independentemente de suas motivações, as artistas adotam certas convenções apenas para subvertê-las, sugerem a feminilidade de maneira convencional e depois a cancelam. A *mascarada* destaca a natureza arbitrária e estereotipada da feminilidade, mostrando que a própria feminilidade é construída como uma decoração que esconde uma não identidade (JIMÉNEZ apud IOP, 2015, p. 178).

Já Talita Trizoli, na análise da obra de Vater, coloca a questão da *mascarada* da seguinte forma:

É nesse ‘intervalo’ de sua identidade de gênero feminino que Vater atua. O hiato criado dentro do apartamento da amiga, em uma única tarde, quando se traveste de várias mulheres, vários tipos femininos do cotidiano, evidencia as estratégias de resistência subjetiva apontadas por Butler em *Problemas de gênero*, e que surgem materializadas pelo deboche da artista (TRIZOLI, 2011, p. 145).

Essa discussão me leva às questões marcadas por um contexto específico dos anos 1970. Nesse momento, o ato de se

---

<sup>19</sup> Essa espécie de hibridismo entre corpo e máquina (câmera Portapack ou fotográfica) já fora ressaltado a partir das obras de Joan Jonas e Iole de Freitas, e ainda que de outro modo, também havia sido abordado a partir dos conteúdos vistos nas obras das artistas surrealistas através dos comentários de Whitney Chadwick (1985). Em todos os casos, a noção de hibridismo me parece propositiva de um novo modo de figuração do corpo feminino, capaz de romper com certos binarismos ou essencialismos vinculados ao gênero.



**Figura 32**

Regina Vater, *Tina América*, fotoperformance e livro de artista, 1976.

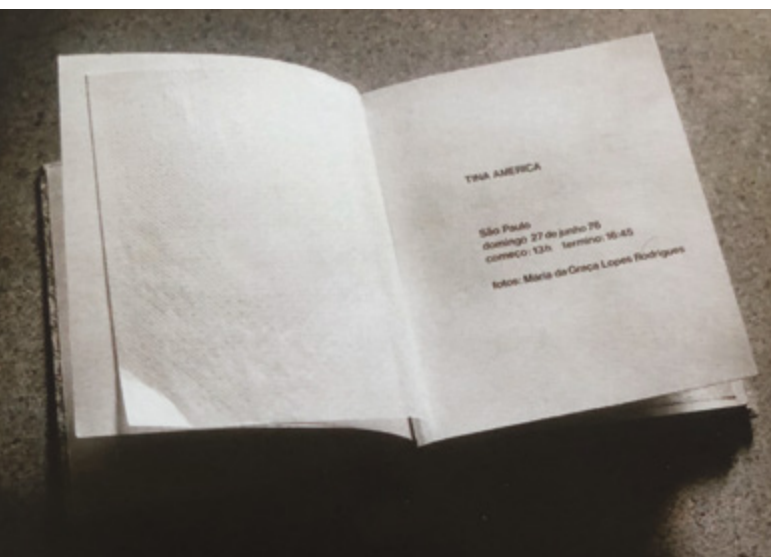
mascarar é frequentemente associado ao discurso performativo de gênero nas artes visuais. Segundo Judith Butler, a *mascarada*, termo baseado em Lacan, poderia ser visto tanto como a negação de um desejo feminino, quanto como a imitação ou a incorporação do Falo, que supriria a sua falta: “esse ‘parecer’ o Falo que as mulheres são compelidas a representar, é inevitavelmente *uma mascarada*.” (BUTLER, 2019, p. 90), posição que já foi muito questionada. Exemplo disso são as performances de Eleanor Antin, que questionam ironicamente sua presença nas artes, a partir dos disfarces e das *travestilidades*, como quando performa o gênero masculino se travestindo de homem em *The King* (1972): “para poder falar de si mesma, a mulher deveria assumir frequentemente uma posição masculina, ou esconder-se atrás de uma máscara” (OWENS apud BORJA-VILLEL, 2011, p. 24).

Mas no caso de Vater, a artista não fricciona a performatividade de gênero no sentido de assumir uma masculinidade. Pelo contrário, se ela toca questões relevantes com relação ao que Butler coloca em seu livro, é por fazer uma crítica à normatividade imposta ao gênero feminino no sentido mais agonizante possível, que é o fato de que as mulheres não usufruíam de autonomia nem para exercer profissionalmente uma posição desvinculada do trabalho doméstico e reprodutivo, como as de esposas e donas de casa, e tampouco de suas liberdades no sentido de impor seus próprios desejos e sexualidades. Essa explícita carência de subjetividade, apontada por Chadwick (1985) no início desse capítulo, é o que impulsiona as artistas a jogarem com as máscaras; a debocharem de si mesmas e dos papéis assumidos por um gênero feminino socialmente domesticado; a posarem como *outras*, podendo ser várias ao mesmo tempo; a esgarçarem, por fim, a ideia de que existe uma imagem única e representativa de “mulher”, que é simbolicamente apontada para a figura da esposa.



Em menos de quatro horas e com apenas um rolo fotográfico, Vater posou para sua colega usando distintas roupas, lenços, maquiagens e arranjos de cabelo, passando-se por uma pluralidade de mulheres, que não ela mesma. A artista demonstra sua capacidade de transformação em distintas personagens em um curto intervalo de tempo, o que provoca tanto o público masculino, quanto feminino. A obra é capaz de tocar em estratégias de liberdade através da performatividade de gênero, reservada a poucas pessoas naquele período, apontando para a fuga da ideia de identidade única a ser exibida socialmente. Considero que a maior afronta vem exatamente do gesto de se autorizar ao desprendimento de si, despir-se de um único papel para se vestir em camadas, da maneira como desejasse. Gesto capaz de instaurar a seguinte questão: o que podem e como se permitem a ser?

**Figura 33**  
Regina Vater, *Tina América*, fotoperformance e livro de artista, 1976.



Em entrevista, Vater comenta justamente o assédio moral sofrido por ela ao apresentar sua obra na exposição individual “Restos de Paisagens”, que reuniu os trabalhos realizados, principalmente no exterior, no MAM do Rio de Janeiro no mesmo ano de sua chegada no Brasil. Lamentavelmente, a recepção da exposição foi muito negativa por conta de *Tina América*, recebendo ataques do público que chegou a rasurar o livro com palavras de ódio: “Fora puta capitalista americana... Por que você está trazendo esse lixo americano pro Brasil?” (VATER apud DE PAULA, 2015, p. 151). Segundo a artista, o álbum foi parar na casa de sua mãe que acabou por destruí-lo, por não aguentar ler o que estava escrito nele. Após esse episódio a obra fora apresentada em outros formatos. Nessas frases, há o indício de associação entre a obra de Vater e o movimento

feminista que pulsava nos Estados Unidos. Entretanto, Vater estaria se debruçando justamente sobre a imagem feminina das mulheres latino-americanas e brasileiras de uma determinada classe e raça.

A obra não revela o processo construtivo e de mutação entre uma e outra personagem, expondo-as apenas na forma de retratos tradicionais que mimetizam o pequeno formato visto nas fotos de identidade. Ainda assim, percebo em alguma delas sorrisos mais ou menos espontâneos, enquanto em outras Vater se apresenta na imagem com a testa franzida ou extremamente séria, como se a câmera fosse também capaz de capturar entreatos. Sobretudo, chama a atenção a postura de seus corpos, ora demonstrando uma envergadura de quem está sendo intimidada, ora elevando seu peito e a coluna em riste como quem encara de frente todo e qualquer tipo de situação. Concomitantemente, noto que esse tipo de fotografia de enquadramento frontal e que inclui a parte superior do busto é uma forma de revisitar o que é encontrado em retratos de identificação (*mug shots*), imagens que buscavam descrever corpos, raças, pessoas. Apesar de reproduzir esse modelo expositivo, há em *Tina América* uma espécie de recusa em se assumir como uma presença estável, distante do modo como algumas mulheres buscavam se exibir socialmente, isto é, almejando uma performatividade feminina culturalmente aceita. De maneira oposta, a multiplicidade de *eus* e de corpos anteriormente vistos pela fragmentação das artistas nos espelhos é também alcançada aqui. Talvez Vater seja associada às putas porque no imaginário do homem conservador apenas essas mulheres, pouco respeitáveis, poderiam assumir tantos papéis e rirem de si mesmas como se a vida fosse um grande teatro.

## TEMPORALIDADES COTIDIANAS

Na videoperformance *Good Night Good Morning* (1976), de doze minutos, preto e branco e sonoro, Joan Jonas se grava todas as noites e todas as manhãs em uma espécie de ritual cotidiano ao longo de três semanas. Posicionada diante da câmera de vídeo no momento de ir dormir e ao se levantar, Jonas diz “boa noite” e “bom dia” repetidamente plano após plano. Prática comum dos vídeos daquele período, que eram feitos sem edição assim como nos filmes super-8, os cortes eram realizados na própria câmera no ato de ligar e desligar o aparato. Ao registrar os eventos sequencialmente, a câmera ficava à mercê da *mise-en-scène* e da dramaturgia pensadas para a produção daqueles vídeos, nesse caso ao longo de quase um mês.

Nos primeiros minutos da videoperformance, a câmera é posicionada sempre fixa e com a ajuda de um tripé em distintos

lugares da casa. Jonas chega a deitar no chão de taco ao dar bom dia e a imagem de seu rosto está desfocada em alguns casos. Passados alguns minutos, a câmera captura a partir do mesmo ponto de vista e enquadramento uma imagem noturna e uma diurna. Jonas parece propor que haja uma comparação exata entre os planos que, embora se repitam na apresentação de sua composição, são completamente distintos, uma vez que são separados por um intervalo de horas de sono. Muda a iluminação entre eles, mas principalmente o estado de Jonas. Nesse sentido, é relevante notar a diferença de entonação de sua voz, que ao amanhecer está mais suave e descansada, enquanto que no momento noturno soa mais ativa.



**Figura 34**  
Joan Jonas, frames do  
video *Good Night Good  
Morning*, Nova York, 1976.

Nesse autorretrato caseiro, os golpes de claro e escuro presentes na imagem não marcam necessariamente o ritmo diário entre o amanhecer e o anoitecer. Por conta do efeito da iluminação artificial do loft, as imagens noturnas aparecem mais claras que alguns planos diurnos. Em alguns momentos, Jonas é vista entre penumbras ao despertar, pelo fato de a luz solar ainda não ter incidido no interior do cômodo, já em outros os raios entram

diretamente pela janela de sua casa e banham de luz seu corpo e sua face. Pela manhã, Jonas veste um roupão ou avental de dormir e aparece, em alguns planos, embrulhada em cobertas. Pelas noites, está na maioria das vezes em sua roupa cotidiana, como se a rotina de trabalho tivesse encerrado naquele instante da gravação ou ainda fizesse parte daquela mesma experiência, afinal Jonas estava produzindo um trabalho que atravessava tanto a espacialidade de sua casa, quanto o cotidiano de seu sono.

**Figuras 35, 36 e 37**  
Joan Jonas, frames do  
video *Good Night Good  
Morning*, Nova York, 1976.



Em alguns momentos, trilhas sonoras daquela década, que possivelmente soam do rádio, acompanham o “boa noite” da artista. Vemos na imagem um abajur em formato de boneca com duas lâmpadas, objeto utilizado provavelmente como fonte de luz de seus outros vídeos. Algumas fotografias penduradas na parede parecem ser pano de fundo dessa paisagem doméstica que é capaz de abarcar outras camadas de imagem. Os cones utilizados em sua obra *Funnel* (1974) compõem essa espécie de cenário em que o apartamento se tornou. Objetos como uma lousa desenhada e um espelho para o qual Jonas olha mirando a objetiva indiretamente fazem parte de seus pequenos gestos e de suas encenações. Em seu incessante gesto de se autorretratar, Jonas acaba levando às últimas consequências o “modo retrato” do vídeo. Ela vira a câmera na vertical, contrariando a orientação cinematográfica em que os planos são filmados em formato paisagem, aproximando-os do meio fotográfico. A artista realiza essa inversão de orientação posicionando também o monitor de televisão na vertical quando exibe o vídeo em suas exposições, como visto anteriormente em algumas fotografias

mostradas no capítulo quatro. Se fizéssemos uma relação com as imagens contemporâneas que circulam pelas redes sociais poderíamos dizer que Jonas estava prefigurando as fotos de celular que são feitas hoje majoritariamente na posição vertical para serem postadas nos *stories* do *instagram*.

Entretanto, nessa espécie de ritual pessoal e hermético pouco sabemos sobre o que se passa verdadeiramente no interior de sua casa. Acredito que essa seja uma das maneiras de Jonas problematizar a tecnologia utilizada para registro de uma certa imagem cotidiana. O que é captado de fato? O que contemplamos além do ato de desejar boa noite e bom dia de uma artista? A própria imagem fantasmática, típica da precariedade técnica da cinta de vídeo, é capaz de borrar a materialidade de seu corpo, esvaziando-o na medida em que podemos ver através dele o fundo. A presença de Jonas na imagem é expressão de uma travessia, de movimento no espaço. Apesar da completa abertura e exposição de seu loft no vídeo, a intimidade é preservada, não escapa para dentro do plano. Há uma opacidade no modo de se expor, que faz com que um grande lapso de tempo seja omitido do registro. A essência e seus segredos não transparecem nas imagens.

É importante resgatar o fato de que Jonas tem como ímpeto expor processos de construção da representação. Nesse caso, o modo como a casa é apresentada não exhibe nada do que é esperado da domesticidade de um lar, sua espacialidade não opera nesse sentido. O lugar onde acorda e dorme todos os dias e noites é também seu espaço de trabalho, ela não nos esconde sua mesa e suas ferramentas. Pelo percurso traçado até aqui, podemos perceber que o pequeno espaço de sua casa que é dedicado a ser exibido no plano do vídeo é suficiente para que Jonas a exponha como um espaço de invenção, como uma arena ou um palco, em que todos os objetos que lhe estão à mão servem de material de suas obras. Como afirma Perry (2013):

Em meados do século XX, o historiador da cultura Johan H. Huizinga defendeu o significado cultural do jogo e sua relação crítica com a arte. Em seu influente *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture* (1938; publicado pela primeira vez em inglês em 1949), Huizinga retrabalhou as ideias de Schiller para argumentar que a brincadeira tem uma qualidade 'primordial', que 'a brincadeira pura e genuína é uma das principais bases da civilização'. Sua concepção da natureza lúdica da expressão humana enfatiza nossa capacidade de manipular a realidade com imaginação, de criar mitos, devaneios, rituais, jogos e performances que frequentemente evocam o riso, mas não estão

inevitavelmente ligados a ele. [...] Ele lista a arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o palco, a tela e a quadra de tênis como exemplos de playgrounds especiais, aos quais eu adicionaria o estúdio do artista e a exibição ou espaço de visualização da arte de instalação (PERRY, 2013, p. 21)

Com um intervalo de trinta anos, Jonas repete a operação dessa obra para a sua série intitulada *My New Theater* (1997-2006). Em 2006, a artista recria a videoperformance de 1976 em *My New Theater VI: Good Night Good Morning '06*. Nesse novo vídeo, os planos são captados por uma câmera posicionada diante de um espelho convexo. O ambiente é revelado pela imagem refletida, capaz de ampliar a visualidade do espaço incluindo uma área maior a partir de um efeito similar ao de uma lente anamórfica que chamamos normalmente de “olho de peixe”. Ao usar esse espelho que tudo inclui, Jonas provoca ainda outro tipo de deslocamento na imagem, evidenciando muito mais o espaço em que está situada, em contraponto a seu próprio rosto. Nesse caso, Jonas observa a si mesma no espelho e não se dirige mais diretamente à câmera como havia feito no primeiro vídeo. O espelho se torna uma mediação utilizada para identificar a projeção da imagem de seu rosto, que já não é produzida diretamente para nós espectadores, o que, em certa medida, ressalta um reconhecimento da artista de seu processo de envelhecimento.

O trabalho é uma sequência de saudações, feitas em manhãs e noites consecutivas. Jonas parece se dirigir ao espectador, mas na verdade fala para a câmera, que por sua vez registra vistas de sua casa na Nova Scotia de diferentes ângulos refratados em um espelho convexo. Enquanto o trabalho anterior – que também fazia parte de sua complexa performance multimídia *Mirage* – mostra a artista acordando e dormindo em vários modos de vestir e com sobriedade, seguindo obedientemente a passagem do tempo, o trabalho posterior é muito mais divertido. Instalada em uma das estruturas escultóricas de visualização de sua série *My New Theater*, feita desde 1997, a obra convida você a se sentar e conhecer a imagem da artista enquanto ela aparece suspensa no estranho e refratado mundo visto através de sua câmera (TOBIN, 2018).

Ao longo de anos, Jonas mantém experimentações no interior de suas casas. Assim, reafirma esses espaços como uma arena de criação, de jogo, de performance. Atualmente, seu loft continua



**Figura 38**

Joan Jonas, frame da videoperformance *My New Theater VI: Good Night Good Morning '06*, Nova Scotia, 2006.

sendo para a artista um lugar de trabalho<sup>20</sup>, que ela divide com a presença de seu cachorro Ozu: “meus cães são todos um pouco místicos”, comenta a artista em referência aos três cães que teve ao longo de sua vida. O espaço também contém objetos colecionados em suas viagens, máscaras, bichos empalhados e muitas imagens, quadros e pinturas. Retomo uma fotografia de 1976 e a coloco ao lado da imagem de 2015, como um modo de visualizar as concepções e as relações estabelecidas pela artista no mesmo espaço, ainda que atravessado por um longo intervalo de tempo. Pergunto-me: o que se modificou ali? Entre uma e outra, podemos notar um acúmulo de objetos, mesas e documentos, que me parece usual do processo de estabelecimento e enraizamento por anos em um mesmo lugar, o que acaba por revelar, em contraponto, a amplitude do espaço e um certo vazio na segunda imagem se comparado à fotografia atual. Se em 1976, a artista escorava seu corpo na parede lateral do loft e criava uma performance que seria realizada em um espaço expositivo, essa superfície está sendo utilizada atualmente para guardar estantes e livros. Entre o dia e a noite da primeira e da segunda imagem, podemos ver, além da passagem do tempo, as transformações de um espaço que desde o princípio estava envolto por outro tipo de relação com o habitar.

20 Jonas abre seu loft para a coluna *Home and Work*, do jornal *New York Times*. Visto em: <https://www.nytimes.com/2015/09/08/t-magazine/joan-jonas-soho-loft.html> [última visualização: 14 de julho de 2021].



\*

**Figuras 39 e 40**

Loft de Joan Jonas,  
fotografia de Nicholas  
Calcott para o *New York  
Times*, Nova York, 2015;  
Loft de Joan Jonas,  
fotografia de Gwenn  
Thomas, Nova York, 1976.

Também em 1976, mesmo ano de realização de *Good Night Good Morning*, a artista Regina Vater realiza *Conselhos de uma lagarta* após seu retorno ao Brasil. Assim como o vídeo de Jonas fez parte de uma peça multimídia intitulada *Mirage*, a obra de Vater foi concebida como um filme instalação em dois canais, produzida primeiramente em super-8. Demorou muito para ser exibida, pois o projeto não era aceito em museus e exposições por falta de verba. Foi mostrada pela primeira vez anos depois, nos Estados Unidos, momento em que a artista transferiu os filmes, um de doze e outro de quinze minutos, para dois vídeos que seriam projetados um diante de outro em duas paredes paralelas. Em um deles, silencioso, vemos imagens feitas em *close* de bocas e olhos de artistas, amigos, entre outras pessoas. No outro, que quero dedicar especial atenção, vemos imagens do rosto da própria Vater em um quarto de sua casa. A artista se autorretratou ao longo de seis meses e a montagem do filme é feita paralelamente aos planos de sua agenda, onde se lê anotações de trechos em inglês do capítulo *Advice from a Caterpillar* (traduzido como *Conselhos de uma lagarta*) retirados do livro *Alice no país das maravilhas* (1965) de Lewis Carroll. A colagem sonora do filme é composta pelo ruído de um *tique-taque* de relógio e pela voz *off* de Vater lendo em português as frases ali escritas.

Essa espécie de tentativa de descoberta de si, uma busca que é marcada pelo período subsequente ao seu retorno ao país, coincide ainda com um longo intervalo de transição da ditadura, que não findou tão precocemente, mas que arrefeceu suas operações de violência e censura após uma tentativa de suspensão pelos generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva dos acontecimentos

mais duros que tiveram lugar após a instalação do Ato Institucional Número 5. Curiosamente, o diálogo entre Alice e a lagarta sobre os processos de metamorfose de seu próprio corpo, mas que também tem um alcance psicológico nas reflexões que a personagem faz a partir da percepção dessas mudanças e pelo fato de não saber exatamente como se definir, é também referenciado por Elio Gaspari em “Alice e o camaleão”, quando se refere justamente ao período de abertura política da ditadura militar no Brasil:

Golbery costumara comparar a política de abertura ‘à cama de Alice, que está num lugar quando ela vai dormir e noutra quando ela acorda’. Tratava-se da seguinte passagem de *Alice no país das maravilhas*: ‘Como está tudo esquisito hoje! E ontem estava tudo tão normal. Será que eu mudei durante a noite? Deixa ver: eu era a mesma quando me levantei hoje de manhã? Estou quase jurando que me sentia um pouquinho diferente. Mas, se não sou a mesma, então, quem é que sou? Ah, aí é que está o problema’. Quem era quem no final de 1976? Três anos de abertura haviam mudado a cena política. Como Alice, a ditadura e a oposição não eram mais as mesmas. (GASPARI, 2000, p. 17)



No início do filme, após a cartela com o título em inglês, vemos algumas imagens de Vater sorrindo e fumando cigarros, mas são planos que parecem ter sido captados por outra pessoa, na medida em que ela aparece como se estivesse encostada ou deitada. Após a primeira inserção da imagem de sua agenda, cheia de rabiscos e onde se lê *Who are You?*, lida em português pela artista com uma voz assertiva – *Quem é você?* –, Vater aparece diante da câmera com um sorriso largo. Quase todos os planos de seu rosto foram feitos a partir do mesmo ponto de vista, sendo que as principais mudanças na imagem são vistas a partir da postura, movimento e humor de Vater, que em alguns momentos aparece com uma expressão

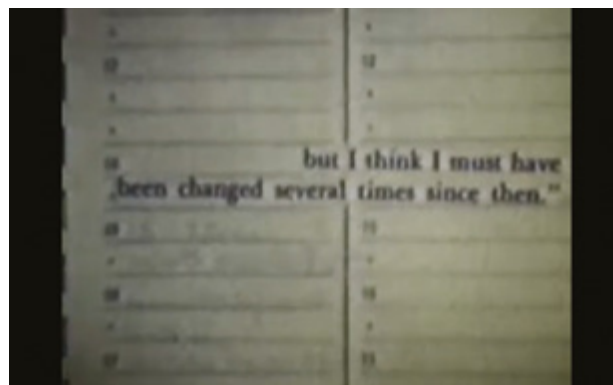
**Figuras 41 e 42**  
Regina Vater, frames do filme *Conselhos de uma lagarta*, Rio de Janeiro, 1976.

séria encarando a objetiva, e em outros esboça pequenos sorrisos. Ora é vista com cabelos presos, ora soltos, posando por cerca de quinze ou vinte segundos para a câmera. São enquadramentos fechados que capturam sobretudo sua cabeça e em alguns casos seu busto. Notamos a incisão da luz pelo lado esquerdo do quadro, demonstração de que os planos foram gravados durante o dia, o que deixa metade de seu rosto iluminado, enquanto a outra metade da face está na sombra. Vemos alguns quadros pendurados (é possível reconhecer o desenho de um *snoopy* vermelho) e objetos encostados na parede ao fundo. Ao fim do filme, Vater aparece novamente com ar descontraído, fumando um cigarro.

O som do ponteiro do relógio demonstra a passagem do tempo e dos dias, assim como o diálogo entre Alice e a lagarta que ouvimos através da voz *off* de Vater, que parece ocupar o lugar da protagonista do livro nessa espécie de representação simbólica na forma de filme. Frases como *receio que eu não consiga me explicar, pelo menos eu sei quem eu era quando acordei de manhã, mas eu acho que já devo ter mudado tantas vezes depois daquela hora* demonstram a falta de compreensão sobre si mesma. Ou ainda a confusão advinda de uma série de mudanças que, no caso de Alice, ocorre sobretudo pela oscilação de seu tamanho, mas que, ao ser interpretada por Vater, extrapola esse sentido inicial, alcançando a ideia de que há metamorfoses involuntárias em sua personalidade e identidade difíceis de serem compreendidas. Em alguns momentos, Vater expressa que sente medo de não conseguir entender a si mesma, e com a voz grossa, como que interpretando a lagarta, lança a seguinte afirmação: *bem, talvez você não tenha se encontrado ainda*.

**Figuras 43 e 44**

Regina Vater, frames do filme *Conselhos de uma lagarta*, Rio de Janeiro, 1976.



Embora fique claro que está sendo filmado no interior de uma casa, Vater não lida diretamente com a espacialidade em que está inserida, não expõe o quarto e não levanta questões relacionadas à domesticidade do lar. Ainda assim, o intuito de analisar sua obra

em cotejo com a de Jonas é também um modo de refletir acerca de uma possível variação ou transformação diária expressada por ambas. Indo além, essas obras me levam a pensar sobre a desmitificação do trabalho artístico por meio da repetição cotidiana. Noto que a exposição de um exercício experimental, que acontece ao longo de um tempo continuado (ainda que nem sempre linear), pode, por vezes, se tornar maçante, inquietante ou até mesmo vazio. Em todo caso, tentei defender que ambas expõem seus próprios corpos nessa condição, olhando para si e deixando refletir na imagem suas próprias condições como artistas.

Enquanto Jonas insistia em repetir de maneira incansável, às vezes mais de uma vez no mesmo plano, as palavras “good night” e “good morning”, e buscava de maneira espontânea posicionar a câmera de modo que pudesse aparecer diante dela, tendo que se debruçar ou se contorcer muitas vezes; Vater se impostava diante da objetiva quase como se posasse para uma fotografia três por quatro, ou ainda como se realizasse uma estrutura filmográfica que variava entre planos objetivos e subjetivos. Apesar de terem sido feitas por ela, as imagens de seu rosto são retratadas pela objetiva que é posicionada talvez a menos de um metro de seu corpo, enquanto os planos da agenda com sua voz *off* poderiam significar um olhar subjetivo, ou seja, como se a câmera estivesse ocupando o lugar de seus olhos, que leem e traduzem aqueles textos, e que acabam por indagar ou friccionar o que vemos na imagem quando a artista se mostra.

Não me parece à toa que Vater tenha iniciado uma conversa acerca da exibição de seus filmes e vídeos em uma mostra organizada por Guilherme Giufrida, em que *Conselhos de uma lagarta* foi exibido na Sala de Vídeo do MASP em 2021, dizendo que se mudou de casa ao menos dezoito vezes ao longo de sua história. Assim como não é mera casualidade que Jonas tenha realizado uma nova versão de *Good Night Good Morning* trinta anos após seu primeiro vídeo, em sua casa em Nova Scotia. A partir desse prisma, talvez a principal diferença entre elas seja o fato de que Jonas é uma artista que se estabeleceu e viveu toda sua vida em Nova York, grande parte dela no mesmo loft, enquanto Vater se mudou de país e de casa diversas vezes. A despeito disso, ambas utilizaram aparatos tecnológicos, como a câmera Portapack de vídeo e a super-8, como recursos para suas experimentações, explorando um certo tipo de cotidiano que está relacionado à passagem do tempo e à instabilidade da própria condição humana.

Jonas e Vater se mostram plenamente capazes de se transmutar e metamorfosear diante de um certo outro, no caso, o espectador para o qual a obra está sendo feita, apenas através do desenrolar dos dias. Principalmente, colocaram-se em confronto com



si mesmas, já que em ambos os casos as câmeras também serviram de dispositivo de projeção e reflexo dessa transitoriedade ínfima – ainda que intensa, se observada em detalhes –, apresentada pela expressão física sobretudo de seus rostos. Nesses autorretratos em movimento, as artistas transformam o que é visto como a essência do retrato, sua estabilidade e fixidez, em imagens que capturam o que é pouco notado no dia a dia, as mudanças pequenas e sutis de um estado de ânimo, potencialmente capturado em alguns segundos de gravação e filmagem.



**Figuras 45 e 46**  
Regina Vater, frame  
do filme *Conselhos  
de uma lagarta*, 1976;  
Joan Jonas, frame da  
vidoperformance *Good  
Night Good Morning*, 1976.



RETORNO E CAMINHOS FUTUROS



Escrever as linhas finais de uma tese é como retornar ao início do trabalho. Ao longo desses quatro anos e sete meses de pesquisa, pensei frequentemente em como se daria esse desfecho. Esta investigação está centrada em acontecimentos ocorridos cinquenta anos atrás, e minha experiência ao longo dessa caminhada me leva a mirar o futuro, embora, para isso, seja necessário dar uma última volta ao passado para pegar o impulso e seguir. Quando iniciei este projeto, não previa muitos dos eventos que me levaram de alguma maneira a mudar o rumo da investigação. Embora não fosse arquiteta, decidi realizar a pesquisa na área de concentração de Projeto, Espaço e Cultura na FAUUSP, com o desejo de continuar investigando o que considero ser um dos meus maiores focos de interesse: o espaço. Em 2019, eu rogava, de um modo um tanto amplo, *por um espaço de encontro e transformação na arte contemporânea*, título inicial que dei ao projeto de pesquisa de ingresso no doutorado. Entendia que algumas artistas haviam logrado tensionar suas presenças públicas nas artes, nas coleções e nos museus através de linguagens que, por serem baseadas no tempo – como a performance e o vídeo –, sofrem de pouca visualidade e necessitam, muitas vezes, de um outro tipo de atenção e imersão.

Estavam localizadas em um espaço transitório e efêmero, de passagem. As obras escolhidas no primeiro *corpus* se relacionavam a esses conceitos por serem criadas ou estarem instaladas em locais pouco explorados dentro de museus e centros culturais. Um exemplo é *Lost in translation\_un poema performativo* (2016), do coletivo Cabello Carceller (Espanha e França). Na ocasião de sua concepção, pessoas das comunidades *queer*, *trans* e *drags* foram convidadas para descer o lance de escadas que liga as duas plantas do Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), usado como cenário da performance. A relação entre os corpos *trans* e a arquitetura do museu é exposta nos planos do filme, exibido em seguida no próprio IVAM em múltiplas telas que compõem a instalação. A obra *site specific* propõe a criação de narrativas *transicionais*, que *transgridem* o lugar de enunciação do espaço expositivo reservado a uma certa arte contemporânea institucionalizada, majoritariamente branca e cis-heteronormativa. Usando a *passagem* como eixo conceitual para a performance de protagonistas de corpos considerados dissidentes socialmente, a *transitoriedade* de gêneros, em movimento contínuo, gera uma fissura nos espaços.

As obras das artistas selecionadas no projeto inicial e também as que se encontram na tese final estão situadas em um campo artístico abrangente e de difícil definição, contemplando instalações multimídias, videoartes e trabalhos compostos por uma

combinação de meios, inicialmente intitulados como obra *intermídia*<sup>1</sup>. Por esse motivo, tais trabalhos produziram debates intensos entre os conservadores de instituições culturais, quando do momento de sua catalogação, o que sistematicamente levou à criação de novas áreas desdobradas das chamadas *novas tecnologias* nas coleções dos museus. Ainda assim, ao longo de muitas décadas, a performance, enquanto área de conhecimento, meio e linguagem, tinha um espaço limitado de estudo e compreensão de suas especificidades, tanto no âmbito cultural quanto acadêmico. Era comum ser direcionada para um desses campos na medida em que tinha como forma final o vídeo ou a fotografia, servindo como registro ou meio de concepção. Acompanhei de perto essa situação em 2011, quando fui estagiária do Servicio de Cine y Video do Departamento de Coleções do Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía (MNCARS), que acabou por criar uma Coleção de Artes Performativas e Intermídia<sup>2</sup>, como um desmembramento da primeira.

O itinerário realizado até aqui conduziu-me, no entanto, a outras concepções de espaço, ainda que aquele ponto de partida tenha sido fundamental para a compreensão de que o campo da performance e o espaço dedicado ao estudo de seus formatos e características estéticas, estruturais e conceituais, como constatado, são ainda hoje carregados de restrições. No último ano da pesquisa, deparei-me com um livro de Diana Taylor (2013) que narra as bases pouco consensuais para a criação dos estudos da performance (*Performance Studies*) na Tisch School of Arts da New York University em 1980. Apesar do amplo reconhecimento dessa linguagem desde seus primeiros esboços na década de 1970, é nas últimas décadas que esse campo enquanto disciplina ganha maior fôlego, pelo menos no Brasil. Segundo Taylor, “os estudos da performance buscavam atenuar as divisões disciplinares entre a antropologia e o teatro, encarando os dramas sociais, a liminaridade e a encenação como formas de escapar das noções estruturalistas de normatividade” (TAYLOR, 2013, p. 32). Mesmo que esse campo de estudo tenha se desenvolvido academicamente de maneira mais organizada e aprofundada nos Estados Unidos, Taylor irá considerar, para a realização de seu livro, um giro territorial, latino-americano, analisando “comportamentos incorporados”. Essa é a primeira ponte sobre a qual esta tese foi construída.

---

1 Termo cunhado por Dick Higgins em texto homônimo publicado em 1965, e revisado pelo autor em 1981. Para saber mais ver HIGGINS (2001) e HINOJOSA (2015).

2 Com um propósito similar, O MoMA reconheceu a importância da performance no campo artístico com a abertura de seu Departamento de Media & Performance Art em 2006.

Embora eu considere o espaço imanente que deu luz às primeiras criações em performance em Nova York, principalmente através das obras da artista estadunidense Joan Jonas, mas também de Martha Rosler e Adrian Piper, reivindiquei ao longo da tese uma atenção a obras com similar caráter, criadas concomitantemente no Brasil por Regina Vater, Letícia Parente, Sonia Andrade e Iole de Freitas. Além disso, Taylor me fez olhar novamente para um modo de perceber a performance com o qual eu havia tido contato anteriormente por meio do texto de Leda Maria Martins. Em *Performances do tempo espiralar* (2021), a pensadora brasileira irá manifestar que a memória do corpo e a oralidade são intrínsecas à experiência diaspórica de distintos grupos étnicos africanos que habitaram as Américas. Ela analisa, a partir da produção de saberes, as performances do corpo como *locus da memória*. Isso se tornou outra chave de compreensão para me aproximar de obras performativas para além da análise de meios concretos, ou seja, imagens e textos. Passei a levar em consideração o que eu poderia fabular a partir das vivências e experiências narradas oralmente em entrevistas concedidas pelas artistas, com um olhar atento a seus contextos de atuação.

Em março de 2020, no início do meu segundo ano na pesquisa, quando tentava redefinir o *corpus* e os problemas centrais da tese, fomos acometidos pela pandemia mundial de Covid-19, o que nos levou a viver em isolamento por pelo menos um ano no Brasil. Concomitantemente à experiência de refúgio em minha casa, tornava-se cada vez mais evidente a ideia de me concentrar nos momentos primordiais de uma criação artística que poderia, ou não, ser adquirida, catalogada e exibida nos museus. Deixaria temporariamente de lado um espaço que era de alguma maneira seguro, legitimado e que concedia a forma final de visibilidade e *encontro* entre as artistas e seus públicos, mas que naquele momento estava completamente suspenso. Todas as influências de uma situação que parecia ser exterior à tese me levaram à decisão de me centrar em trabalhos de artistas que iniciaram suas carreiras por meio de experimentações no âmbito da performance, justamente no momento de surgimento dessa nova linguagem, na década de 1970.

Em meio a essas indagações preliminares, reli o texto canônico escrito em 1971 por Linda Nochlin (2016), que serviu como outra base de inspiração para as discussões promovidas nesta tese. Alguns pensamentos, também introdutórios, foram gestados desde então, a saber: se uma das condições para que alguém se torne artista está relacionada a realizar obras sem saber se elas

serão vistas, apreciadas ou consumidas<sup>3</sup>, logo, o que leva as artistas a criar? Algumas artistas performam sem se importar se suas obras terão algum tipo de alcance, nesse sentido, o que as motiva a exhibir seus corpos, de que modo se mostram ou como desejam ser vistas? Parecia-me importante compreender onde e porque criavam, analisar seus próprios espaços de experimentação, as questões inerentes aos primeiros impulsos experimentais, a escolha urgente de realização em determinados meios. De certa forma, tudo isso era refletido nesse segundo momento, que é a exposição de suas obras, alinhado com um movimento complexo de abertura para o mundo.

Nos primeiros meses da pandemia, muitas obras performativas começaram a ser realizadas em casa – e voltarei a abordá-las ao final. O espaço doméstico era também meu espaço de trabalho e criação. Apesar da tentativa de reclusão e isolamento físico a que fomos submetidos pela crise sanitária, nossas reações cotidianas estavam integralmente condicionadas aos eventos exteriores, ao vírus que circulava pelo mundo e que, verdadeiramente, não encontrava fronteiras. Nossos meios de contato foram progressivamente substituídos pelas telas, pelas redes sociais, pelo vídeo. Era também dessa forma que acompanhávamos o que acontecia lá fora. Essa dicotomia imposta pelo retorno à separabilidade entre espaço público e privado me levou a entender essas esferas, de modo que também passaram a estruturar a organização da tese. Em realidade, percebi a linha tênue forjada pelo exercício de demarcação de espaços e fronteiras, sejam estas geográficas, culturais, físicas ou políticas, e notei que isso já havia sido suscitado anteriormente pelas obras que eu agora me propunha a analisar.

Ao decidir por dividir a tese em duas partes, reconheci o potencial risco de estabelecer uma linha que contradissesse meu desejo de romper ou negar barreiras. No entanto, pareceu-me crucial que as análises estivessem organizadas a partir dos espaços de criação das artistas. Além disso, a atuação de artistas que acabaram por se tornar centrais na pesquisa, Joan Jonas e Regina Vater, demonstrou, especialmente na segunda parte, um mecanismo de porosidade, confirmando o que eu havia experimentado no meu próprio confinamento. Era comum me perceber arrumando o ambiente da casa antes de uma reunião *online*. A sala ou o quarto deveriam estar também disponíveis como cenários concebidos para um espaço de trabalho. Nesse momento, as atmosferas de descanso e escrita, que acompanhava o exercício de pesquisa, estavam completamente sobrepostas.

Quando decidi estudar as obras da década de 1970, meu objetivo era imaginar um arco temporal que me permitisse

---

3 Uso esse termo como referência ao livro de Roberta Barros (2016).

compreender como esses problemas, convocados anteriormente, reverberam ainda hoje. De maneira específica, consegui identificar, além de Adrian Piper, apenas outra artista negra que trabalhou com performance e vídeo naquele período. Certamente existem outras menos conhecidas, que estiveram à margem da cena e não foram tão amplamente exibidas. Para mim, isso nada mais é do que um sintoma e um reflexo do pouco espaço, apoio material e simbólico concedido às artistas negras. Howaderna Pindell, pintora abstrata que também trabalha com outras mídias, realizou o vídeo *Free White and 21* em 1980. Ela se senta diante da câmera e, ao mesmo tempo em que se mascara de mulher branca, com peruca loura, óculos escuros e maquiagem, performa a si mesma, narrando episódios de racismo que vivenciou na infância e adolescência. Ao final do vídeo, a artista passa uma gaze ao redor de sua cabeça, não apenas por uma decisão estética, mas também porque havia sofrido um acidente de carro. Pindell foi a primeira curadora negra do MoMA durante os anos 1970 e diz fazer referência tanto ao feminismo branco da época quanto ao mundo das artes em sua obra. Naquele período, não foi bem aceita por nenhum dos lados, pois sua obra foi considerada polêmica. Vale indagar os motivos dessa reação, uma vez que, de certa forma, Pindell estava performando gestos semelhantes ao de outras artistas do período. No entanto, o resultado da recepção mostra que ela estava realizando algo completamente distinto ao denunciar e explicitar as bases do racismo que estruturavam também o campo artístico.

Durante minha visita a Nova York neste ano, me deparei com uma exposição no espaço onde hoje funciona o The Kitchen, intitulada “Red, White, Yellow and Black: 1972-1973”. Trata-se de uma retrospectiva de um evento de concertos multimídias que ocorreu no antigo local entre dezembro de 1972 e abril de 1973, com o mesmo nome. O título da mostra faz referência às etnias das quatro artistas: Cecilia Sandoval, Mary Lucier, Shigeo Kubota e Charlotte Warren. Essa série de performances e exibições multimídia, realizadas ao longo de várias noites, “desmaterializou-se e tem sido desde então reconstruída através de textos acadêmicos”, como mencionado por uma das curadoras na revista distribuída durante a exposição. Além de uma fotografia das quatro reunidas em torno de uma mesa, aparentemente em uma sala de jantar, elas também posam de perfil, mimetizando o que tradicionalmente conhecemos como fotografias de identificação criminal. Surge a pergunta: quais estratégias permitem recuperar eventos ao vivo, marcados por verdadeiros encontros? Os arquivos são um modo de revisitar a história, mas somente se forem tornados visíveis, se forem colocados em relação, abertos ao público.

Em 2020, nos primeiros meses da pandemia, o Instituto Moreira Salles lançou o Programa Convida, oferecendo apoio para que artistas criassem obras a serem exibidas em seu site. Ana Pi, uma jovem artista que transita entre imagem, coreografia e dança, conhecida por seu poderoso filme intitulado *Noir Blue – Deslocamentos de uma dança* (2018), que narra sua viagem à África subsaariana através de imagens, dançando diante da câmera em lugares tanto vazios quanto movimentados, contribuiu com um vídeo chamado *Instituição\_ Intuição* (2020), produzido em Paris. Na tela, somos apresentados a um tabuleiro composto por nove quadrados. Em cada um deles, Pi aparece diante da câmera em diferentes situações, predominantemente em sua própria casa, mas também em espaços abertos, como ruas e praças. Ela realiza tarefas como varrer a casa, dançar em seu quarto e na cama, enquanto, em *off*, narra o que parece ser uma conversa com outras pessoas, supostamente numa videochamada.

De início, Ana Pi reconhece que *estamos confinados em quadrados*, e reflete sobre como podemos *explodir ou implodir a imagem*. Ela lança, então, uma série de perguntas e reflexões: *como a gente aproveita esse tempo? Como pensar que isso é uma oportunidade? Uma oportunidade para se lembrar como eram os movimentos? Como eram os passos? Como não esquecer das ruas?* Na sua cozinha, enquanto descasca um gengibre diante de uma panela e mostra livros empilhados ao lado, ela questiona: *Quais são as receitas, os conteúdos que vão nesse momento alimentar nosso corpo?* As indagações feitas por Pi parecem trazer ideias que continuam relevantes hoje e, olhando retrospectivamente, apontavam para um movimento circular em que o espaço parecia ser fundamental para a compreensão de nossa própria existência. Como ela mesma coloca: *Para onde a gente viaja nessa condição de imobilidade?*

Em *República* (2020), filme criado no mesmo programa por Grace Passô e Willssa Esser, a atriz, em sua casa no bairro da República, em São Paulo, recebe uma ligação que a faz despertar. Inicialmente, ela não acredita no que está ouvindo de Anastácia, que está do outro lado da ligação, mas logo constata a nova descoberta em seu computador posicionado fora de plano, iluminando seu rosto e revelando a principal luz que nos atingia diariamente naquele período de confinamento. Ao longo de alguns minutos, percebemos que uma notícia está circulando nas redes, e ela telefona em seguida para sua mãe para avisá-la do que estava acontecendo. Pede que ligue a televisão e veja com seus próprios olhos o que estava sendo transmitido. *Você entendeu? O Brasil é um sonho, o Brasil não existe, alguém está sonhando o Brasil, foi um xamã que sonhou e que pode acordar a qualquer momento. Mundo tem, só não tem o Brasil. Me lembro de assistir a essas artistas e pensar sobre o pulso que movia*

seus trabalhos realizados em situação tão hostil e com caminhos tão pouco definidos. Ainda não havia naquele momento nenhuma resposta para o que estávamos vivendo. Vivíamos sem saber o que viria a ser o amanhã, nada estava desenhado.

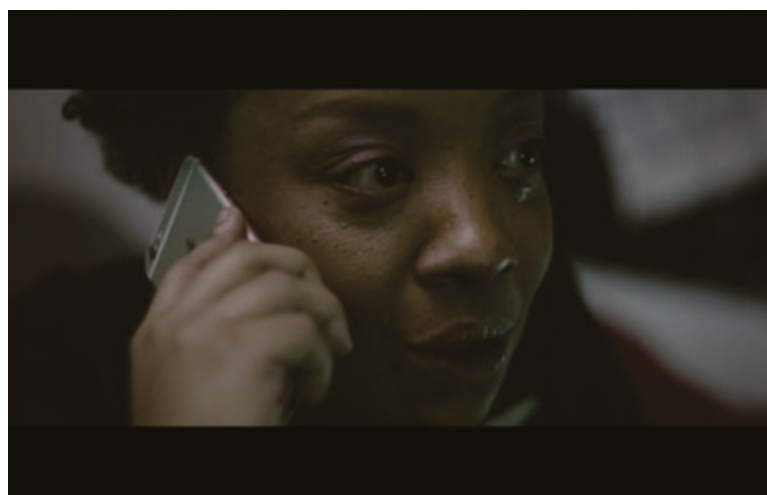
Por fim, embora eu acredite que este trabalho não tenha uma conclusão definitiva, gostaria de reiterar que esta tese teve como objetivo discutir os movimentos de artistas estadunidenses e brasileiras em espaços públicos e domésticos, especialmente a partir das obras de Joan Jonas e Regina Vater, buscando compreender o modo como suas experiências estiveram integradas às questões espaciais. Certos problemas relacionados às suas inserções no campo artístico estiveram de alguma forma conectados à maneira como lidaram com situações políticas e sociais específicas, ou ainda foram revelados pelo fato de que suas casas se tornaram espaços de experimentação artística. Entretanto, o que me interessa refletir em futuras pesquisas envolve, por um lado, o reconhecimento de que as transformações estruturais em relação à mobilidade de muitas artistas não-brancas estão em pleno processo. Por outro lado, está relacionado ao fato de que artistas como Ana Pi e Grace Passô expandem radicalmente o cruzamento entre as distintas esferas, pública e doméstica, partindo da inexistência de um mundo tal como acreditamos que foi concebido.

**Figuras 1 e 2**

Ana Pi, frame de *Instituição\_Intuição*, Paris, 2020; Grace Passô, frame de *República*, São Paulo, 2020.



WHAT ARE THE RECIPES?





*referências bibliográficas*

- ALBARRÁN, Juan; ESTELLA, Iñaki (eds.). *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria, 2015.
- ALZUGARAY, Paula (org.). *Regina Vater Quatro Ecologias*. Rio de Janeiro: F10 Editora e Oi Futuro, 2013.
- AMARAL, Aracy A. (org.). *Expoprojção 73*. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973.
- AMARAL, Aracy A. A mulher nas artes [1993]. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 221-233.
- AMARAL, Aracy A. A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina? [1977]. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013, pp. 277-280.
- ANDRADE, Sonia. *Sonia Andrade: vídeos 2005-1974 / curadoria de Luciano Figueiredo*. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.
- ANDRADE, Sonia. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras*, v.1. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, pp. 191-208.
- ANTONCIC, Rodrigo Pérez de Arce. Calle y playground: la domesticación del juego en el proyecto moderno. In: BORJA-VILLEL, Manuel (curador) *et al. Playgrounds: Reinventar la plaza*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Siruela, 2014, pp. 80-97.
- ANZALDÚA, Gloria E. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo [1981]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2. antologia*. São Paulo: MASP, 2019, pp. 85-94.
- ARANTES, Otilia. Urbanismo em fim de linha [1993]. In: *Urbanismo em fim de linha e Outros Estudos sobre o Colapso da Modernização Arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 2014, pp. 119-132.
- AYALA, Walmir. O nó e os laços. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 de agosto de 1972.
- BALFOUR, Alan. *World Cities: New York*. Chichester: Wiley-Academy, 2001.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.
- BERGMAN-CARTON, Janis. Liliana Porter and Regina Vater: Upstairs/ Downstairs and Throught de Looking Glass. *Woman's Art Journal*, New Jersey, v. 10, n. 2, pp. 13-18, 1990.

- BRITO, Ronaldo. Uma linguagem do corpo [1974]. In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica: Ronaldo Brito*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 237-238.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Tradução de Ramón Gil Novales. Barcelona: Ediciones Península, 1994.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nova York: Verso, 2007.
- BORJA-VILLEL, Manuel. El autor está ausente. In: BORJA-VILLEL, Manuel *et al. De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp.13-26.
- BORJA-VILLEL, Manuel (curador) *et al. Playgrounds: Reinventar la plaza*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Siruela, 2014.
- BUSSARD, Katherine A. *Unfamiliar Streets: The photography of Richard Avedon, Charles Moore, Martha Rosler, and Philip-Lorca Dicorcia*. New Haven and London: Yale University Press, 2014.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2019.
- CALIRMAN, Claudia. *MASP Seminários: Histórias das mulheres, histórias feministas*, 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr\\_Pcek](https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr_Pcek) [último acesso: 05 de julho de 2023].
- CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- CAMNITZER, Luis; WEISS, Rachel (ed.). *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênese e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Editora da USP/Fapesp, 2020.
- CAVALCANTI, Gilberto. Luxo-lixo ou la pratique socio-artistique de Regina Vater. *Vie des Arts*, v. 20, n. 78, pp. 36-37, 1975.
- CHADWICK, Whitney. *Women Artists and the Surrealism Movement*. London: Thames and Hudson, 1985.
- CITINO, Emily. Insubordinate Bodies: Staging Protest and Torture in Regina Vater's Nós Performance. In: *Transnational Perspectives on Feminism and Art, 1960-1985*. New York: Routledge, 2021, pp. 57-71.
- CLAUSEN, Barbara. Performing Histories: Why the Point Is Not to Make a Point. *Afterall*, Londres, v. 23, n. 54, pp. 36-43, fev. 2010.

- CLAUSEN, Barbara. A Conversation: Joan Jonas and Babette Mangolte. In: LORZ, Julienne; LISSONI, Andrea (eds.). *Joan Jonas*. Trento, Italy: Hirmer, 2018, pp. 170-183.
- COELHO, Regina. La Vater: É preciso mostrar os nós. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1972.
- COELHO, Regina. Regina Vater: O luxo/lixo do mundo e a reinvenção da vida. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1975.
- COLOMINA, Beatriz. *Domesticity at War*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2007.
- CRIMP, Douglas. Joan Jonas's Performance Works. *Studio International, Journal of Modern Art*, pp. 10-12, jul/aug. 1976.
- CRIMP, Douglas. Imágenes. In: *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Tradução de Eduardo García Augustín. Madrid: Ediciones Akal, 2005, pp. 23-36.
- CRIMP, Douglas. Acción más allá de los márgenes. In: CRIMP, Douglas; COOKE, Lynne (eds.). *Manhattan, uso mixto: Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press, 2010, pp. 83-128.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Fotos de Louise Lawler. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DADERKO, Dean. *Parallel Practices: Joan Jonas & Gina Pane*. Houston: Contemporary Arts Museum Houston, 2013.
- DANERI, Anna; NATALICCHIO, Cristina (eds.). *Joan Jonas*. Milão: Edizioni Charta, 2007.
- DE JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, 2019.
- DE JONG, Constance. A Work by Joan Jonas. Organic Honey's Visual Telepathy. *The Drama Review*, Cambridge, Massachusetts, v. 16, n. 2, pp. 63-65, jun. 1972.
- DE LAURETIS, Teresa. *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*. Tradução de María Echániz Sans. Madrid: Horas y horas, 2000.
- DE LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi. *Especializações de Anna Bella Geiger: a imaginação é um ato de liberdade*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- DE PAULA, Arethusa Almeida. *Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

Depois do prêmio, o conflito da escolha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de setembro de 1972.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1996.

DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia [1996]. Tradução de Thiago Ferreira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 24, n. 36, pp. 116-173, dez. 2018a.

DEUTSCHE, Rosalyn. Unrest. In: ROSLER, Martha; DEUTSCHE, Rosalyn *et al.* *Martha Rosler: Irrespective*. New York: The Jewish Museum, 2018b.

DOS ANJOS, Moacir. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. *Ars*, São Paulo, v. 10, n. 20, pp. 22-41, nov. 2012.

DUARTE, Theo Costa. Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânea. *Ars*, São Paulo, v. 15, n. 30, pp. 181-205, 2017.

EDWARDS, Steve. *Martha Rosler: The Bowery in two inadequate descriptive systems*. London: Afterall Books, 2012.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. *Esculpindo o espaço: a escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço*. TESE (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. Notas sobre o corpo. In: FARIAS, Agnaldo; MITCHELL, W. J. T. *Antony Gormley: corpos presentes = Still Being*. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012, pp. 59-73.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FERREIRA, Glória. Feminismo: uma questão política?. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, pp. 37-61, jul/dez. 2021.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp. 411-422.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

- FRANCES, Richard (ed.). *Joan Jonas is on Our Mind*. São Francisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2017.
- FRANCIS, Jacqueline. Three Women. In: FRANCES, Richard (ed.). *Joan Jonas is on Our Mind*. São Francisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2017, p. 37-39.
- FRANÇA, Ana Claudia C. V.; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Sonia Andrade e Letícia Parente, duas viodeoartistas brasileiras em uma exposição de arte feminista de vanguarda dos anos 1970. *Modos*, Revista de História da Arte, Campinas, v. 4, n. 2, pp. 301-315, maio 2022.
- FREITAS, Iole de. Anotações da artista, 1974-1975. In: VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Iole de Freitas: corpo/espaco*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, pp. 57.
- FRIED, Michael. Arte e objetividade. Tradução de Milton Machado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 9, n. 9, pp. 131-147, 2002.
- GARBELOTTI, Raquel. *(In)audíveis: audiência e reflexividade para uma estética-política*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- GASPARI, Elio. “Alice e o camaleão”. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, pp. 12-37.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GINZBURG, Natalia. *Léxico familiar*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia (curadoras). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, pp. 29-34.
- GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia (curadoras). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- GLISSANT, Édouard. A praia negra. In: *Poética da relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, pp. 150-157.
- GONCHAROVA, Masha. Inside the Artist Joan Jonas’s SoHo Loft. *The New York Times Style Magazine*, Nova York, 8 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/09/08/t-magazine/joan-jonas-soho-loft.html> [última visualização: 14 de julho de 2021].

- RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (orgs). *Lélia Gonzalez: Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GOULART, Clarice; BETTONI, Rogério (trads). *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*. São Paulo: CCBB e BEI Comunicações, 2013.
- HAN, Byung-Chul. *Filosofia do zen-budismo*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- HARAWAY, Donna. Manifiesto cyborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX. In: *Ciencia, cyborgs y mujeres en la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- HARRIS, Laura. *Experiments in Exile: C. L. R. James, Hélio Oiticica, and the Aesthetic Sociality of Blackness*. New York: Fordham University Press, 2018.
- HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Tradução de Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.
- HAUSER, Andreas. Sem falar, sem calar, mostrar. In: ANRADE, Sonia. *Sonia Andrade: vídeos 2005-1974 / curadoria de Luciano Figueiredo*. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005, pp. 155-157.
- HIGGINS, Dick. Intermedia. *Leonardo*, Cambridge, Massachusetts, v. 43, n. 1, pp. 49-54, 2001.
- HINOJOSA, Lola. Museo y acontecimiento. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. UAM, Madrid, v. 26, pp. 21-28, 2015.
- HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2004.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- HOOKS, bell. Artistas mulheres: o processo criativo [1995]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2. antologia*. São Paulo: MASP, 2019a, pp. 236-243.
- HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b.
- HUBERMAN, Anthony. Introduction. In: FRANCES, Richard (ed.). *Joan Jonas is on Our Mind*. São Francisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2017, pp. 7-17.



- ILES, Chrissie. Espacios de reflexión: el cine y el vídeo en la obra de Joan Jonas. In: SICHEL, Berta (org.). *Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 242-247.
- Iole de Freitas. *Folha da tarde*, São Paulo, 14 de dezembro de 1978.
- IOP, Elisa. *Artistas mujeres durante la dictadura militar en Brasil (1964-1979)*. Tese (Doutorado em Cultura e Sociadade) – Departamento de Filosofia de los Valores y Antropología Social, Universidad del País Vasco, Comunidade Autónoma do País Basco, 2015.
- JAREMTCHUK, Dária. Experiências em Nova York na década de 1970. *Ars*, São Paulo, v. 6, n. 12, pp. 105-113, dez. 2008.
- JAREMTCHUK, Dária. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova York nas décadas de 1960 e 1970. *Ars*, São Paulo, v. 14, n. 28, pp. 283-297, dez. 2016.
- JOJIMA, Tie. Rasgando o papel: artistas mulheres e o Movimento de Arte Pornô. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, pp. 337-363, jul/dez. 2022.
- JONAS, Joan. Organic Honey’s Visual Telepathy (Script, 1972). *The Drama Review*, Cambridge, Massachusetts, v. 16, n. 2, pp. 66-74, jun. 1972.
- JONAS, Joan; KRAUSS, Rosalind. Seven Years. *The Drama Review*, Cambridge, Massachusetts, v. 19, n. 1, pp. 13-17, mar. 1975.
- JONAS, Joan. Transmission. In: MALLOY, Judy (ed.), *Women, Art, and Technology*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2003, pp. 114-133.
- JONAS, Joan. Space Movement Time. In: DANERI, Anna; NATALICCHIO, Cristina (eds.). *Joan Jonas*. Milão: Edizioni Charta, 2007, pp. 48-68.
- JONAS, Joan; SIMON, Joan. *In the Shadow a Shadow: The Work of Joan Jonas*. New York: Gregory R. Millor & Co, 2015.
- JONAS, Joan *et al.* Ideas. In: FRANCES, Richard (ed.). *Joan Jonas is on Our Mind*. São Francisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2017, pp. 74-163.
- JONAS, Joan; PYS, Pavel. *Artist Talk: Joan Jonas in Conversation with Pavel Pys*. Walker Art Center, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6zt55fheCpQ> [último acesso: 14 de maio de 2021].
- JONAS, Joan; LISSONI, Andrea; LORZ, Julienne; RIBAS, João. Da imaginação ao real: Entrevista com Joan Jonas. In: JONAS, Joan; WARNER, Marina *et al.* *Joan Jonas: cinco décadas / curadoria de Berta Sichel*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

- JONAS, Joan; WARNER, Marina *et al.* *Joan Jonas: cinco décadas / curadoria de Berta Sichel*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.
- JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew (eds.). *Performing the Body/ Performing the Text*. New York and London: Routledge, 1999.
- JOSELIT, David. *Feedback: Television Against Democracy*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- KLINTOWITZ, Jacob. Regina Vater, sem concessões nem adenotas visuais. *Jornal da tarde*, São Paulo, 20 de maio de 1976.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York: The Monacelli Press, 1994.
- KRAUSS, Rosalind. Videoarte: la estética del narcisismo. In: SICHEL, Berta (org.). *Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 43-60.
- KUSANO, Darci Yasuco. *O que é Teatro Nô*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity [1997]. Tradução de Jorge Menna Barreto. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 15, n. 17, pp. 166-187, dez. 2008.
- LA BARRA, Pablo León de. Espaços para a liberdade. In: GERMANO, Beta. *Espaços de trabalho de artistas latino-americanos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, pp. 12-13.
- LEE, Pamela M. Double Takes: Pamela M. Lee on the Art of Joan Jonas. *Artforum*, v. 53, n. 10, summer 2015. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/double-takes-the-art-of-joan-jonas-224295/> [último acesso: 15 de agosto de 2023].
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York and London: Routledge, 2006.
- LIPPARD, Lucy. Acting Out. In: *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*. New York: E. P. Dutton, 1984, pp. 23-86.
- LIPPARD, Lucy. Cecilia Vicuña: La persistencia del gozo. In: LIPPARD, Lucy; VARAS, Paulina; VICUÑA, Cecilia. *Artists for Democracy: El Archivo de Cecilia Vicuña*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014.
- LIPPARD, Lucy. Iole de Freitas – a imagem multiplicada [1978]. In: VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Iole de Freitas: corpo/espaco*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, pp. 39-40.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* São Paulo: Rocco, 2014.

- LORDE, Audre. *Zami, Sister Outsider, Undersong*. New York: Quality Paperback Book Club, 1993.
- LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- LORZ, Julienne; LISSONI, Andrea (eds.). *Joan Jonas*. Trento, Italy: Hirmer, 2018.
- MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MACHADO JÚNIOR, Rubens. Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO. *Ars*, São Paulo, v. 15, n. 30, pp. 161-180, out. 2017.
- MACIEL, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: ContraCapa Livraria, 2009.
- MACIEL, Katia. A medida da casa é o corpo. In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia (orgs.). *Letícia Parente. Arqueologias do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011, pp. 43-57.
- MARGULIES, Ivone. La chambre Akerman: the captive as creator. *Rouge*, dez. 2006. Disponível em: <http://www.rouge.com.au/10/akerman.html> [último acesso: 15 de maio de 2023].
- MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. Tradução de Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves. São Paulo: Edusp, 2016.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MASSEY, Doreen. Um sentido global de lugar. In: ARANTES, Antônio. (org.), *O espaço da diferença*. Campinas: Papyrus, 2000, pp. 176-185.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MELLO, Christine. El videoarte en Brasil y otras experiencias latinoamericanas: 1970-1980. In: SICHEL, Berta (org.). *Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 157-180.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2009, pp. 97-112.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MORAIS, Frederico. O nó: prisão ou laço. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1972.

- MORAIS, Frederico. Iole de Freitas e o feminismo na arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1978.
- MORGAN, Susan. *Joan Jonas: I Want to Live in the Country (and Other Romances)*. Londres: Afterall Books, 2006.
- MORRIS, Robert. Notes on Dance. *The Tulane Drama Review*, Cambridge, Massachusetts, v. 10, n. 2, pp. 176-186, winter 1965.
- MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço [1978]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas – anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009, pp. 401-420.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983.
- NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: NASCIMENTO, Beatriz; RATTTS, Alex (orgs.). *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, pp. 55-61.
- NATALICCHIO, Cristina. My New Theater. Theater in a Box. In: DANERI, Anna; NATALICCHIO, Cristina (eds.). *Joan Jonas*. Milão: Edizioni Charta, 2007, pp. 75-77.
- NOCHLIN, Linda. *The body in Pieces: The fragment as a Metaphor of Modernity*. New York: Thames & Hudson, 1994.
- NOCHLIN, Linda. *Representing Women*. New York: Thames and Hudson, 1999.
- NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? [1971]. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- NOCHLIN, Linda. Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural [1974]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2. antologia*. São Paulo: MASP, 2019, pp. 72-81.
- NOCHLIN, Linda; NONES, Leonardo. Mulheres, Arte e Poder. *Ars*, São Paulo, v. 19, n. 42, pp. 1356-1423, nov. 2021.
- Nós e laços de Regina Vater. *A Gazeta*, São Paulo, 20 de agosto de 1973.
- O 'lixo' de uma artista. São Paulo, 14 de maio de 1976.
- O lixo urbano, por Regina Vater. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 de outubro de 1976.
- O nó da questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de julho de 1972.
- Paisagem para o símbolo de Regina Vater. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1972.

- PARENTE, André. O cristal especular de Sonia Andrade. In: ANDRADE, Sonia. *Sonia Andrade: vídeos 2005-1974 / curadoria de Luciano Figueiredo*. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005, pp. 23-35.
- PARENTE, André (org.). *Preparações e tarefas*. São Paulo: Paço das Artes, 2008.
- PARENTE, André. “Alô, é a Letícia?”. In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia (org.). *Letícia Parente. Arqueologias do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011, pp. 28-41.
- PARENTE, Letícia. Letícia Parente por Letícia Parente. In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia (org.). *Letícia Parente. Arqueologias do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011, pp. 90-94.
- PERRY, Gill. *Playing at Home: The House in Contemporary Art*. Londres: Reaktion Books, 2013.
- PEDROSA, Adriano (org.). *Artevida: catálogo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.
- PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2. antologia*. São Paulo: Masp, 2019.
- PINHEIRO, Flavio. Apresentação. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, pp. 7-11.
- PIPER, Adrian; LIPPARD, Lucy. Catalysis: An interview with Adrian Piper. *The Drama Review*, Cambridge, Massachusetts, v. 16, n. 1, pp. 76-78, mar. 1972.
- POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade [1988]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia*. São Paulo: Masp, 2019, pp. 121-150.
- POLLOCK, Griselda; SALZSTEIN, Sonia. Para onde vai a História da Arte?. *Ars*, São Paulo, v. 19, n. 42, pp. 1427-1521, nov. 2021.
- PONTUAL, Roberto. Em busca de uma linguagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1974.
- PRECIADO, Paul B. *Pornotopia: an essay on Playboy’s architecture and biopolitics*. New York: Zone Books, 2019.
- RAINER, Yvonne. A Quasi Survey of Some “Minimalist” Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A. In: BATTCKOCK, Gregory. *Minimal art: a critical anthology*. New York: EP Dutton, 1968, pp. 263-273.
- RAMOS, Paula Nogueira. Tribeca/Nova York: o território artístico nas performances de Joan Jonas. *ARS*, São Paulo, v. 19, n. 42, pp. 740-796, nov. 2021.

- RAMOS, Paula Nogueira. Casa-criação: problemas espaciais na obra de artistas brasileiras da década de 1970. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 44, pp. 137-164, jul/dez. 2022.
- RAMOS, Paula Nogueira; ABBUD, Luís Felipe. Espelhamentos e justaposições: as intervenções de Paulo Mendes da Rocha, Iole de Freitas e Olafur Eliasson no Edifício da Pinacoteca de São Paulo. *Pos FAUUSP*, São Paulo, v. 30, n. 57, pp. 1-13, jul/dez. 2023.
- Regina traz o sol para dentro de casa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1967.
- Regina Vater: mulher inspira, desenho premiado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1967.
- Regina Vater confessa que ficou apatetada, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1972.
- Regina Vater: Viagem em torno do nó. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1972.
- Regina Vater: É preciso desatar os nós. *Folha da tarde*, São Paulo, 20 de agosto de 1973.
- Regina Vater expõe a nova fase de suas pesquisas com nós e laços. *Jornal da tarde*, São Paulo, 20 de agosto de 1973.
- Regina Vater desata o nó. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1973.
- Regina Vater: O nó a caminho do laço. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1973.
- Regina Vater expõe para nova-iorquinos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 de maio de 1981.
- REIRING, Janelle. Joan Jonas' "Delay Delay". *The Drama Review*, Cambridge, Massachusetts, v. 16, n. 3, pp. 142-150, set. 1972.
- ROSLER, Martha; BUCHLOH, Benjamin. A conversation with Martha Rosler. In: ZEGHER, Catherine (ed.), *Martha Rosler: Positions in the Life World*. Birmingham: Ikon Gallery; Vienna: Generali Foundation; Cambridge and London: The MIT Press, 1999.
- ROSLER, Martha. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975–2001*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2004.
- ROSLER, Martha. Vídeo: dejando atrás el momento utópico. In: SICHEL, Berta (org.). *Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 103-134.
- ROSLER, Martha. *Martha Rosler, Semiotics of the Kitchen, West Coast Video Art – MOCAtv*, editado por Peter Kirby, 2012. Disponível em: <https://>

[www.youtube.com/watch?v=oDUDzSDA8q0&t=37s](https://www.youtube.com/watch?v=oDUDzSDA8q0&t=37s) [último acesso: 11 de agosto de 2023].

- ROSLER, Martha; NESBIT, Molly. So What I am Saying Is, History's a Bitch: Molly Nesbit and Martha Rosler in Conversation. In: ROSLER, Martha; DEUTSCHE, Rosalyn *et al.* *Martha Rosler: Irrespective*. New York: The Jewish Museum, 2018, pp. 34-45.
- ROSLER, Martha. *Entrevista pública a Martha Rosler com a curadora Lucrecia Palacios*, BienalSur, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jy6yct90tVg> [último acesso: 11 de agosto de 2023].
- Salão de Arte Moderna dá prêmios de viagem a Regina Vater e Newton Cavalcanti. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1972.
- SARZI-RIBEIRO, Regilene. O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica. *Revista Poiésis*, n. 23, pp. 105-114, jul. 2014.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1988.
- SCHILLER, Beatriz. Uma artista brasileira vai à América para descobrir o Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de março de 1978.
- SCHNEIDER, Karin. Joan Jonas by Karin Schneider. *BOMB Magazine*, 01 de jul., 2010. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/joan-jonas/> [última visualização: 09 de julho de 2021].
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- SERRA, Richard. Impromptu, February 1968. In: JONAS, Joan; SIMON, Joan. *In the Shadow a Shadow: The Work of Joan Jonas*. New York: Gregory R. Millor & Co, 2015, p. 140
- SHTROMBERG, Elena. *Art systems: Brazil and the 1970s*. Austin: University of Texas Press, 2016.
- SICHEL, Berta (org.). *Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.
- SMALL, Irene V. *Hélio Oiticica: Folding the Frame*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2016.
- SMITH, Patti. *Linha M*. Tradução de Claudio Carina. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SMITH, Valeria; NIESLUCHOWISK, Warren. *Joan Jonas: Five Works*. New York: Queens Museum of Art, 2003.



- SNEED, Gillian. Nossos homens em Nova York: Brazilian Women Artists in New York ca. 1970. In: MONTGOMERY, Harper (ed.). *Open Work in Latin America, New York, and Beyond*: exhibition catalogue. New York: Hunter College, 2013, pp. 26-29.
- SNEED, Gillian. *Gendered subjectivity and resistance: Brazilian women's performance for camera, 1973-1982*. Tese (Doutorado em História da Arte) – The Graduate Center, City University of New York, New York, 2019.
- SNEED, Gillian. Regina Vater's Ecofeminist Rituals of Waste and Renewal, 1983-88. *Post, notes on art in a global contexto*, maio 2021. Disponível em: <https://post.moma.org/regina-vaters-ecofeminist-rituals-of-waste-and-renewal-1983-88/> [último acesso: 16 de março de 2023].
- SOUTO, Mariana. Por um cinema comparado: inventários, coleções e séries. In: *Infiltrados e Invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2019, pp. 29-50.
- SUÁREZ, Juan A. Estilos de ocupación: Manhattan en el cine y vídeo experimental, de los años setenta al presente. In: CRIMP, Douglas; COOKE, Lynne (eds.). *Manhattan, uso mixto*: Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press, 2010, pp. 131-163.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TERRA, Paula; FERREIRA, Glória. *Situações: arte brasileira anos 70*. Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 2000.
- TOBIN, Amy. Joan Jonas at the Tate Modern. *Nad Now Journal. The Journal of the National Academy of Design*, 29 de out., 2018. Disponível em: <https://www.nadnowjournal.org/reviews/joan-jonas-at-the-tate-modern/> [última visualização: 09 de julho de 2021].
- TRIZOLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater: Por uma crítica feminista da arte brasileira*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- TRIZOLI, Talita. Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 1960 e 1970. In: MONTEIRO, Rosana Horio; ROCHA, Cleomar de Souza. (orgs.). *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: UFG/FAV, 2012.
- TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- VALENTE, Paulo Gurgel. Em casa com Clarice. *Instituto Moreira Salles*, nov. de 2021. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/11/11/em-casa-com-clarice/> [último acesso: dezembro de 2022]

- VATER, Regina; CORDOVA, Cary. Oral history interview with Regina Vater, 2004 February 23-25. In: *Series Recuerdos Orales: Interviews of the Latino Art Community in Texas*. Texas: Smithsonian Archives of American Art, 2004.
- VATER, Regina. *X-Range*. São Paulo: Ikrek Edições, 2017.
- VATER, Regina. Desafios de ser uma artista mulher. *MASP Seminários: Histórias das mulheres, histórias feministas*, 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr\\_Pcek](https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr_Pcek) [último acesso: 05 de julho de 2023].
- VATER, Regina. *MASP Live | Regina Vater e Guilherme Giufrida*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kknVN5mnanY> [último acesso: 24 de outubro de 2023].
- VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Iole de Freitas: corpo/espço*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- VENTURA, Zuenir. O vazio cultural [1971]. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, pp. 40-51.
- VICUÑA, Cecília. *Cabeza amarrada (Bound Head)*, 1970. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/cabeza-amarrada-bound-head> [último acesso: 05 de agosto de 2023].
- VISHMIDT, Marina. Realismo reprodutivo: por uma crítica estética do trabalho de gênero [2018]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*: vol. 2 antologia. São Paulo: Masp, 2019, pp. 445-457.
- WISNIK, Guilherme. Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. *Ars*, São Paulo, v. 15, n. 30, pp. 95-110, out. 2017.
- WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- ZANINI, Walter. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras*, v. 1. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, pp. 49-62.
- ZANINI, Walter *et al.* 7 *JAC – Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1973.
- ZANINI, Walter *et al.* 8 *JAC – Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1974.
- ZIVKOVIC, Alex. Joan Jonas’s Ecological Portraits. *Afterimage*, Berkeley, California, v. 59, n.1, pp. 63-87, mar. 2022.

*obras citadas*

ADRIAN PIPER

1970  
*Catalysis III*  
 Performance  
 fotografia: Rosemary Mayer  
 Nova York  
 p. 108, figura 4

ALVIN BALTRUP

1975  
*Pier 52*  
 Fotografia PB  
 Nova York  
 p. 64, figura 3

ANA PI

2020  
*Instituição\_intuição*  
 Vídeo  
 cor, som, 6'27"  
 Paris  
 p. 233, figura 1

ANNEGRET SOLTAU

1975  
*Selbst II*  
 Fotografias PB  
 p. 175, figura 15

CECÍLIA VICUÑA

1967  
*Guardián*  
 Série *Precários*  
 Chile  
 p. 54, figura 22

1970  
*Cabeza amarrada I e Cabeza amarrada II*  
 Fotografias PB  
 p. 175, figura 14

CLARICE LISPECTOR

2022  
*Constelação Clarice*  
 Exposição / Fotografias PB  
 São Paulo  
 p. 153, figuras 2 e 3

CHANTAL AKERMAN

1975  
*Jeanne Dielman*  
 Filme  
 cor, som, 3h21'  
 Bruxelas  
 p. 185, figuras 21 e 22

DANNY LYONS

1969  
*The Destruction of Lower Manhattan*  
 Fotografias PB / Livro  
 Nova York  
 p. 62, figuras 1 e 2

DJANIRA

1950  
*Mulher olhando pela janela*  
 Óleo sobre tela  
 p. 152, figura 1

ELÍAS ADASME

1979-1980  
*A Chile*  
 Fotoperformance  
 Santiago de Chile  
 p. 93, figuras 29 e 30

FLÁVIO DE CARVALHO

1956  
*Experiência No. 3*  
 Performance  
 São Paulo  
 p. 106, figura 2

FREDERICO MORAIS E ARTISTAS

1971  
*Domingos da criação no MAM*  
 Encontros  
 fotografias PB: Beto Felício, Raul Pedreira e Ronald Theobald  
 Rio de Janeiro  
 p. 87 e 88, figuras 23, 24 e 25

## GINA PANE

1974

*Psyche*

Videoperformance

PB, som, 27'33"

p. 193, figura 1

1975

*Action Discours mou et mat*

Videoperformance

PB, som, 22'33"

p. 193, figura 2

## GORDON MATTA-CLARK

1974

*Splitting*

Ação

Nova York

p. 68

1975

*Day's End*Ação / Super 8 transferido para vídeo  
cor, silencioso, 23'10"

Nova York

p. 64, figura 3

## GRACE PASSÔ

2020

*República*

Vídeo

cor, som, 15'52"

São Paulo

p. 233, figura 2

## GRETE STERN

1949

*Os sonhos sobre aprisionamento*

Colagem

p. 173, figura 12

1950

*Os sonhos sobre indecisão*

Colagem

p. 173, figura 13

## HÉLIO OITICICA

1978

*Manhattan brutalista*

Objet-trouvé

Rio de Janeiro

p. 84, figura 20

1979

*Devolver a terra à Terra*

Acontecimento poético-urbano

Rio de Janeiro

p. 83

## IOLE DE FREITAS

1972

*Spectro*

Sequência fotográfica cor

Milão

p. 206, figura 28

1974-1976

*Glass Pieces, Life Slices*

Sequência fotográfica cor e PB

Milão

p. 207, figura 29

p. 209, figuras 30 e 31

## JOAN JONAS

1968

*Wind*

16 mm transferido para vídeo

PB, silencioso, 5'37"

Câmera: Peter Campus

Edição: Joan Jonas e Peter Campus

Nova York

p. 74

1969

*Mirror Piece I*

Performance

Nova York

p. 33, figuras 1 e 2

1970

*Jones Beach Piece*

Performance

fotografias PB: Richard Landry

Nova York

p. 44, figuras 6 e 7

p. 48, figuras 10 e 11

1971

*Choreomania*

Performance

Nova York

p. 137, figura 9

- 1972  
*Delay Delay*  
Performance  
fotografias PB: Richard Landry e Gianfranco Gorgoni  
Nova York  
p. 66, figuras 4 e 5  
p. 67, figuras 6, 7 e 8
- 1972  
*Organic Honey's Visual Telepathy*  
Videoperformance  
PB, som, 17'24"  
Nova York  
p. 197, figuras 5, 6, 7 e 8  
p. 199, figuras 9, 10, 11 e 12  
p. 200, figuras 13, 14, 15 e 16  
p. 201, figuras 17 e 18
- 1972  
*Left Side Right Side*  
Videoperformance  
PB, som, 8'50"  
Nova York  
p. 202, figuras 19, 20, 21 e 22  
p. 203, figuras 23, 24, 25 e 26  
p. 204, figura 27
- 1973  
*Songdelay*  
16 mm transferido para vídeo  
PB, som, 18'35"  
Câmera: Robert Fiore  
Edição: Joan Jonas e Robert Fiore  
Nova York  
p. 75, figura 13  
p. 76, figuras 14, 15, 16 e 17  
p. 77, figuras 18 e 19
- 1974  
*Funnel*  
Performance  
Milão  
p. 134, figura 5
- 1976  
*Mirage*  
Performance  
Nova York  
p. 134, figura 7
- 1976  
*Stage Sets*  
Exposição / Instalação  
Filadélfia  
p. 128, figura 1  
p. 129, figura 2  
p. 133, figura 4
- 1976  
*I Want to Live in the Country  
(And Other Romances)*  
Vídeo  
cor, som, 24'06"  
Nova York  
p. 137, figura 10
- 1976  
*Good Night Good Morning*  
Videoperformance  
PB, som, 11'38"  
Nova York  
p. 216, figura 34  
p. 217, figuras 35, 36 e 37  
p. 225, figura 46
- 2006  
*My New Theater VI: Good Night  
Good Morning' 06*  
Instalação em caixa de madeira /  
Videoperformance  
cor, som  
Nova Scotia  
p. 220, figura 38
- LETÍCIA PARENTE
- 1975  
*In*  
Videoperformance  
PB, som, 1'17"  
Câmera: Jom Tob Azulay  
Rio de Janeiro  
p. 165, figura 5
- 1975  
*Casa*  
Série de rexox  
Rio de Janeiro  
p. 169, figura 7
- 1982  
*Tarefa I*  
Videoperformance  
cor, som, 1'56"  
Produção: Cacilda Teixeira da Costa  
Rio de Janeiro  
p. 165, figura 6
- LINA BO BARDI
- 1968  
*Escultura praticáveis do Belvedere*  
Desenho  
São Paulo  
p. 86, figura 21

LOUISE LAWLER

1972 - 1981

*Birdcalls*

Obra sonora

Nova York

p. 65

MARTHA ROSLER

1967-1972

*Beauty Rest*

Série de colagem *House Beautiful:*

*Bringing the War Home*

p. 179, figura 17

1974-1975

*The Bowery in two inadequate descriptive systems*

Fotografias PB

Nova York

p. 123, figura 20

1975

*Semiotics of the Kitchen*

Videoperformance

PB, som, 6'33"

Califórnia

p. 182, figura 19

NELSON LEIRNER

1969

*Playgrounds*

Exposição

São Paulo

p. 86, figura 22

PEPE ESPALIÚ

1992

*Carrying*

Performance

Madri

p. 106, figura 6

REGINA VATER

1966

*Nova Figuração*

Ecoline e nanquim sobre papel

p. 35, figura 3

1968

*Tropicália*

Serigrafia sobre papel

p. 35, figura 4

1970

*Magi(o)cean*

Performance / Instalação

fotografias PB: Sidnei Weismann

Rio de Janeiro

p. 49, figuras 12, 13, 14, 15, 16 e 17

p. 52, figuras 18 e 19

p. 53, figuras 20 e 21

1972

*Nós*

Série de desenho em grafite sobre

papel e fotografia

p. 96, figuras 38 e 39

1972

*Nós I, II e III*

Pintura sobre tela

p. 89, figura 26

1973

*Nós*

Performance / Audiovisual  
cor, som, 4'43"

Fotografias: Hugo Denizart

e Sérgio da Matta

Entrevistas: Halina Grynberg

Rio de Janeiro

p. 92, figuras 27 e 28

p. 94, figuras 31, 32, 33 e 34

p. 95, figuras 35, 36 e 37

1973

*New York Recuerdo*

Caixa de acrílico

Nova York

p. 116, figura 10

1973

*Garbage*

Livro de artista

Nova York

p. 116, figura 11

1973-1974

*Luxolixo*

Audiovisual

cor, som, 17'13"

Nova York

p. 117, figuras 12 e 13

p. 118, figuras 14 e 15

p. 119, figuras 16 e 17

p. 120, figuras 18 e 19

1974

*Postalixo*

Cartão-postal

Nova York

p. 115, figura 9



1974

*Parisse 2*

Fotografias cor / Cartão-postal

Paris

p. 141, figuras 11 e 12

1974-1976

*Camas ao redor do mundo*

Série de fotografias em cor

Paris, Nova York, Cusco, Buenos

Aires, Rio de Janeiro

p. 143, figuras 13 e 15

1976- 2017

*X-Range*

Fotografias PB / Livro de artista

Nova York

p. 146, figura 16 e 17

p. 147, figuras 18 e 19

p. 148, figuras 20 e 21

p. 149, figuras 22 e 23

1976

*Tina América*

Fotoperformance / Livro de artista

fotografias PB: Maria das Graças

Lopes Rodrigues

Rio de Janeiro

p. 213, figura 32

p. 214, figura 33

1976

*Conselhos de uma lagarta*

Super 8 transferido para vídeo

instalação dois canais, cor, som, 12'

Rio de Janeiro

p. 222, figuras 41 e 42

p. 223, figuras 43 e 44

p. 225, figura 45

SONIA ANDRADE

1975

*Sem título (feijão)*

Videoperformance

PB, som, 8'

Rio de Janeiro

p. 182, figura 19

1977

*Sem título (gaiolas),*

Videoperformance

PB, som, 3'17"

Rio de Janeiro

p. 173, figuras 8, 9, 10 e 11

1977

*Sem título (fios de náilon)*

Videoperformance

PB, som, 2'37"

Rio de Janeiro

p. 176, figura 16

TRISHA BROWN

1973

*Roof Piece*

Performance

fotografia: Babette Mangolte

Nova York

p. 72, figura 12

