



A representação da violência sobre os corpos nas obras de performance de mulheres artistas latino-americanas (1960-1980): Ana Mendieta e Leticia Parente

Maria Hoff Barcelos

Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea

Maio 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, vertente Contemporânea, realizada sob a orientação científica de Giulia Lamoni, e coorientação de Margarida Brito Alves.

Maio 2024

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública.

Ao meu pai, pelo apoio incondicional.

Agradecimentos

Agradeço à orientadora deste trabalho, Professora Doutora Giulia Lamoni e à coorientadora Professora Doutora Margarida Brito Alves, pela paciência, aconselhamento e disponibilidade, sem os quais não seria possível concluir este trabalho.

Aos meus pais, sou eternamente grata pelas oportunidades que me proporcionaram por toda a vida. À minha mãe, pelo cuidado e por oferecer a segurança e o conforto com os quais sempre posso contar. Ao meu pai, que deposita em mim confiança e incentivo sem os quais não teria chegado até aqui. Aos meus amigos, por serem força de persistência. Ao Mongi, pelo carinho e paciência.

A representação da violência sobre os corpos nas obras de performance de mulheres artistas latino-americanas (1960-1980): Ana Mendieta e Leticia Parente

Maria Hoff Barcelos

Resumo: Esta dissertação pretende explorar como, através do tema da violência, as artistas Ana Mendieta e Leticia Parente utilizaram a arte da performance, entre os anos 1960 e 1980, para questionar os sistemas de opressão e propor abordagens críticas da violência sistemática de regimes autoritários e do sistema patriarcal. A arte da performance tem ligação histórica com os *media* do teatro e da dança, e no início do século XX, movimentos de vanguarda como o Futurismo e o Dadaísmo e as suas respetivas experimentações tensionaram os limites entre os suportes artísticos, abrindo caminho para o desenvolvimento da arte da performance. No final da primeira metade do século XX, a performance deslocou o seu foco para o corpo, e o *medium* tornou-se relevante especialmente para as mulheres artistas que procuravam utilizar as suas próprias experiências nas suas obras, abordando a violência sexual e a opressão de género. Particularmente na América Latina, a arte da performance foi utilizada por artistas para refletir sobre a censura estatal, a tortura e a perseguição durante o período em que o continente foi controlado por regimes autoritários. Em diferentes contextos geográficos e culturais, Ana Mendieta (1948-1985) e Leticia Parente (1930-1991) criaram obras de performance registadas em vídeo e fotografia que abordavam a questão da violência, e procuravam chamar a atenção para os seus vários desdobramentos, bem como para formas de resistência. Através de obras como *Preparação I* (1975), *In* (1975) de Parente, e *Rape Scene* (1973) de Mendieta, estas artistas desenvolveram importantes reflexões sobre a violência e os papéis de género, e suas produções as tornaram figuras centrais para a história da arte, que historicamente diminuiu a importância das mulheres artistas e dos seus contributos.

Palavras-chave: Ana Mendieta; Leticia Parente; Performance; Arte latino-americana; Mulheres artistas; Violência.

*Abstract: This dissertation aims to explore how, through the theme of violence, Latin-American women artists such as Ana Mendieta and Leticia Parente used performance art, between the years of 1960 and 1980, to question systems of oppression and offer critical approaches to the systematic violence of authoritarian regimes and the patriarchal system. Performance art has historical ties with the mediums of theater and dance, and in the early 20th century, avant-garde movements such as Futurism and Dadaism and their experimentations blurred the limits between the artistic formats, and paved the way for the development of performance art. Throughout the end of the first half of the century, performance art shifted its focus to the body, and the medium became relevant specially for women artists who were looking to leverage their own experiences into their works, addressing sexual violence and gender oppression. Particularly in Latin America, performance art was applied by artists to reflect on state censorship, torture, and persecution during a period in which the continent found itself controlled by authoritarian regimes. In different Latin-American contexts, Ana Mendieta (1948-1985) and Leticia Parente (1930-1991) created works of performance registered by video and photography which addressed those struggles and sought to bring attention to the different types of violence. Through artworks enacted in a domestic environment, such as *Preparação I* (1975) and *In* (1975) by Parente, or performances that approached the subject of rape and sexual violence in an explicit manner, like *Rape Scene* (1973) by Mendieta, both artists were essential to the development of performance and important figures to the history of art which has historically overlooked the importance of female artists and their contributions.*

Keywords: Ana Mendieta; Leticia Parente; Performance; Latin American art; Women artists; Violence.

Índice

Introdução.....	1
Capítulo I: O campo da Performance.....	7
I.1 Terminologia, definições e discussões teóricas.....	7
I.2 A performance e a <i>body art</i> : origens, o cenário a partir de 1960 e os contextos políticos.....	17
I.2.1 Primeiros passos.....	17
I.2.2 O desenvolvimento do campo, a independência do <i>medium</i> e a centralidade do corpo.....	25
I.2.3 A atuação das mulheres artistas na performance: “o pessoal é político”.....	28
I.2.4 Considerações adicionais a respeito da construção da performance na América Latina.....	33
I.3 Casos latino-americanos: as mulheres artistas e a denúncia de repressão política e censura.....	37
Capítulo II: Ana Mendieta.....	52
II.1 Vida e obra: a relação de Mendieta com Cuba e a sua trajetória artística.....	57
II.2 <i>Iowa Years</i> , os anos iniciais e a experimentação com diferentes formatos.....	62
II.2.1 As primeiras performances e a violência sobre os corpos.....	64
II.2.2 As relações de Mendieta com a História da Arte, envolvimento políticos e a atuação na A.I.R. Gallery.....	80
Capítulo III: Letícia Parente.....	92
III.1 Primeiros encontros: o desenvolvimento profissional, a entrada no campo artístico e o contato com o vídeo.....	101

III.2 Letícia Parente e a videoarte: o cenário político e as primeiras experiências no Brasil.....	104
III.3 A violência: a opressão política, de gênero e os padrões estéticos.....	111
III.3.1 <i>Preparação I</i> (1975).....	111
III.3.2 <i>In</i> (1975).....	122
III.3.3 <i>Tarefa I</i> (1982).....	127
Conclusão.....	133
Referências Bibliográficas.....	136
Lista de Figuras.....	149

Introdução

A presente tese de mestrado em História da Arte pretende analisar trabalhos de performance de mulheres artistas latino-americanas entre o período de 1960–1980, e em particular os trabalhos selecionados de Ana Mendieta (1948–1985) e Leticia Parente (1930–1991). A partir do estudo das obras destas artistas, estabelecer-se-ão diálogos possíveis e desenvolver-se-ão reflexões relativas a suas práticas e o tema das representações da violência.

Este estudo pretende também contextualizar a produção das obras de performance abordadas, possibilitando vislumbrar o contexto de inserção das artistas quando da elaboração das mesmas. Não só serão exploradas, ao longo deste trabalho, as questões políticas dos contextos latino-americanos, mas também mundiais, que foram de grande impacto na concepção e recepção das obras de performance aqui analisadas. Sendo assim, procura-se explicitar algumas das diferentes narrativas que faziam parte do discurso no campo da arte entre as décadas de 1960–1980.

Este trabalho objetiva analisar como, apesar das particularidades regionais, as produções de Ana Mendieta e Leticia Parente entre os anos 1960–1980 foram simultaneamente atravessadas por temas relacionados à violência, aos papéis de gênero e à marginalização das mulheres no campo da arte. Em específico no trabalho de Leticia Parente, a repressão estatal e a censura são dimensões da violência também refletidas pela artista.

Ao longo desta investigação, será feito um exercício de certa resistência na prevalente prática de nacionalizar os estudos da arte. Analisar-se-á os processos do campo artístico como em constantes relações de troca e sincronia¹, que atravessam fronteiras, da mesma forma que atravessam os eventos políticos, económicos e sociais do período.

O interesse no desenvolvimento deste tema como dissertação de mestrado surgiu a partir da realização de diversos cursos livres ministrados por investigadoras como Talita

¹ Mara Polgovsky Ezcurra. *Touched Bodies: The Performative Turn in Latin American Art* (New Jersey: Rutgers University Press, 2019), 5.

Trizoli² e Anelise Valls³, principalmente durante o período da pandemia de Covid-19, entre os anos de 2020 e 2021. Estes cursos tiveram como foco a obra de diferentes mulheres artistas (Ana Mendieta, Lygia Clark, Anna Maria Maiolino, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Judy Chicago, entre outras) e também discussões a sobre a representação das mulheres na história da arte.

Anteriormente à análise proposta, torna-se necessário explorar de forma crítica o meio artístico de estudo escolhido para esta dissertação: a performance. Ao tentar definir esta prática artística, nos deparamos com muitas discussões, por vezes conflitantes à primeira análise, a respeito de como delimitá-la. De acordo com Pelzer, em texto original de 1981, “quando analisamos a performance o primeiro problema é definir exatamente o que entra nesta categoria”⁴.

Deve-se ressaltar aqui que este trabalho não pretende realizar uma reflexão extensa e exaustiva das diferentes definições dadas à performance, ou apresentar uma nova definição que se sobreponha às demais. Pelo contrário, compreende-se que as diferentes definições da arte da performance, realizadas por investigadores, se relacionam - ao se aproximarem ou se afastarem nas suas caracterizações - e podem suscitar numerosas reflexões e alternativas àqueles que estejam abertos a discuti-las como contributos para esta área do conhecimento.

Para adotar esta perspectiva, remeto à análise que faz a autora Peggy Phelan (1948–) ⁵, em bibliografia de referência no campo da performance. Em *Unmarked*, a autora analisa as diferentes interpretações a respeito do conceito de Real. De acordo com Phelan,

² Talita Trizoli tem pós-doutoramento (2019) pelo Instituto de Estudos Brasileiros. É doutora em Educação (2018) pela Universidade de São Paulo (USP) com a tese “Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70”. Mestra (2011) pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte com a dissertação “Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira” (USP). Talita atua como curadora de projetos ligados às questões de feminismo, gênero, política e ética nas artes (currículo da autora fornecido pela plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8564039932158601>).

³ Anelise Valls atua como curadora, professora e pesquisadora, além de mentora de artistas brasileiros emergentes. Tem Doutorado (2013) em Artes Visuais, na linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A sua investigação tem ênfase nos feminismos e na história da arte contemporânea. Mestrado em Filosofia da Arte pela USP (2014). Anelise foi docente convidada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), na Fundação Iberê Camargo, entre outras instituições de arte (currículo da autora fornecido pela plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0554401284372931>, e site: <https://www.anevalls.com.br/>).

⁴ Birgit Pelzer. “Performance and the Integral Calculus of Ambiguities”, *Pontbriand, C. (Ed.) Parachute: The Antology (1975-2000). Performance & Performatividade*, Vol. II (Zurich and Dijon: JPR/Ringier & Les Presses du Réel, 2007), 44-53.

⁵ Peggy Phelan é professora na Universidade de Stanford, nas áreas de Artes, Teatro, Estudos da Performance e Inglês. Entre 1993 e 1996 foi chefe do departamento de Estudos da Performance na Universidade de Nova York (NYU). Alguns dos seus temas de investigação envolvem a performance e o aspecto da efemeridade como crucial à sua força, arte e feminismo, fotografia e media.

cada campo do conhecimento ou linha de pensamento tem a sua definição deste conceito, e cada um irá sustentar a sua definição como o “verdadeiro real”, ou seja, a correta definição do conceito, acima das demais. Neste sentido, os entendimentos podem ser vistos dentro de cada campo como supremacias, como um verdadeiro real a ser compreendido. Esta prática, por consequência, contém uma relação de exclusão de um entendimento sobre os outros, uma vez que apenas um representa o real. Ao tomar-se determinada definição como a verdadeira e correta, automaticamente se colocam as demais como incorretas quando relacionadas com o “Verdadeiro Real”, numa tentativa, portanto, de se exercer poder sobre as demais.

Como exemplo, Phelan analisa as definições do Real em campos como o teatro, autobiografia e psicanálise. O teatro define o conceito de Real como aquilo que o teatro não é; o gênero da autobiografia define o Real como a motivação para a autorrepresentação; e na psicanálise Lacaniana, o Real é definido como o próprio ser⁶, como abordado a seguir:

Each of these concepts of the real contains within it a meta-text of exclusionary power. Each real believes itself to be the Real-real. The discourse of Western science, law, theatrical realism, autobiography, and psychoanalysis are alike in believing their own terms to be the most comprehensive, the most basic, the most fundamental route to establishing or unsettling the stability of the real⁷.

Phelan aborda a discussão das diferentes definições do conceito do Real a fim de corroborar a sua exposição sobre a disputa de narrativas. Para a autora, a área de investigação que interessa para definir o Real é, principalmente, o da representação nas obras de arte, e aquilo que nelas tomamos como real. Ainda em *Unmarked*, Phelan afirma que a existência de diferentes definições do conceito demonstra que a proliferação de discursos e a variedade de interpretações inviabiliza a possibilidade de existir um único Real.

Neste sentido, em consonância com o entendimento de Phelan, este trabalho não pretende apresentar uma leitura da performance que se sobreponha a outras, tampouco apontar uma teoria ou perspectiva definitiva. Pretende, sim, apresentar uma análise acerca das representações do tema da violência na obra selecionada das referidas artistas, através da bibliografia escolhida e examinada, mas, também, suscitar questões a partir das próprias leituras feitas.

⁶ Peggy Phelan. *Unmarked: The politics of performance* (Londres: Routledge, 1993), 3.

⁷ Phelan. *Unmarked*, 3.

As artistas escolhidas estão separadas por contextos geográficos e por influências culturais que diferenciam a prática artística de cada uma. Entretanto, o interesse deste trabalho é aproximar as suas práticas, aproximação que será feita não simplesmente com o objetivo de incluir as artistas em um mesmo grupo e afirmar similaridades, mas para estabelecer pontes entre suas obras, a partir do contexto posterior em que nos encontramos.

Lauren Elkin⁸, ao escrever sobre mulheres artistas e a representação dos corpos, afirma, inspirada também pelas palavras de Virginia Woolf, que para as mulheres abrirem o seu caminho no mundo da arte é preciso destruir para construir, fragmentar, mas também conectar. Estas fraturas e conexões são o que considera a essência da arte⁹.

it is the work of the writer and of the artist to lay bare the experiences which divide us but also those which link us together¹⁰.

Evitou-se olhar para o trabalho das artistas escolhidas (a cubana Ana Mendieta e a brasileira Letícia Parente) e meramente enquadrá-las num cenário de produção de performance latino-americana. Este trabalho tenciona realizar as fragmentações referidas por Elkin, para construir conexões e estabelecer cada artista como a sua própria constelação, com influências e contextos próprios, mas conectáveis, ao escolhermos olhar as suas obras a partir da perspectiva das representações de violência sobre os corpos.

As violências abordadas nas representações das artistas relacionam-se com diversas áreas, como a violência de género, raça, opressão política e de padrões estéticos, extinção de grupos minoritários e violência sexual. Assim, ao realizar a análise sobre a obra selecionada de Ana Mendieta e Letícia Parente, pretende-se elaborar conexões entre a potência da experiência (coletiva ou individual) e os estudos das artistas, que culminaram em importantes peças da história da arte contemporânea.

Para realizar o trabalho descrito, esta dissertação de Mestrado estrutura-se da seguinte forma: o Capítulo I abordará, no subcapítulo 'I.1 Terminologia, definições e discussões teóricas', uma revisão bibliográfica sobre a terminologia e definições da arte da performance. Procurar-se-á perceber as diferentes contribuições para a caracterização

⁸ Lauren Elkin (1978-) é escritora e tradutora, PhD em Língua Inglesa pela Universidade de Nova York/Universidade de Paris, e lecionou Literatura e Escrita Criativa na Universidade de Nova York, Universidade Americana de Paris, Universidade de Liverpool e Universidade de Paris-Denis Diderot. Recentemente traduziu o até então ainda não publicado *The Inseparables*, de Simone de Beauvoir.

⁹ Lauren Elkin. *Art Monsters: Unruly Bodies in Feminist Art* (Londres: Chatto & Windus, 2023), xi.

¹⁰ Elkin. *Art Monsters*, xi.

do *medium*, através de autores de referência no campo, como Richard Schechner, a já mencionada Peggy Phelan e Marvin Carlson. De seguida, no subcapítulo I.2, nas subsecções I.2.1 e I.2.2, situar-se-á a produção da performance na história e crítica de arte, primeiramente no início do século XX e estendendo-se até os anos 1950-1960, quando a performance procura estabelecer-se como *medium* autónomo. Na sequência, na secção ‘I.2.3 artistas na performance: “o pessoal é político”’ analisar-se-á como as opressões sofridas por mulheres no campo pessoal foram trazidas para o âmbito político por artistas do período, fazendo parte de uma nova dinâmica no *medium* da performance.

Ainda no Capítulo I, na secção ‘I.2.4 Considerações adicionais: a respeito da construção da performance na América Latina’, serão abordadas discussões específicas no desenvolvimento da arte da performance no contexto latino-americano. Na secção seguinte, serão analisados casos concretos de obras de performance de mulheres artistas na América Latina durante o período de ditadura. A produção artística abordada será analisada em relação aos contextos de violência e repressão estatais, e oferecerá uma contextualização para o ambiente artístico das artistas investigadas.

Após este enquadramento inicial, necessário para localizar o *medium* da performance no campo artístico e na história, serão desenvolvidos capítulos individuais para analisar a obra selecionada de Ana Mendieta e Leticia Parente.

No capítulo II, com foco na obra de Ana Mendieta, realizar-se-á uma análise da sua biografia, pois, as suas origens étnicas são relevantes para a compreensão da sua obra. Na sequência, a secção ‘II.2 Iowa Years, anos iniciais e a experimentação em diferentes formatos’ pretende aprofundar os trabalhos desenvolvidos nos anos iniciais da carreira da artista, principalmente obras de performance. O foco será nas performances que abordam a violência como tema principal, na subsecção ‘II.2.1 Primeiras performances, e a violência sobre os corpos’. De seguida, a secção II.2.2 busca estabelecer relações entre alguns dos seus trabalhos desta época, como a performance *Body Tracks* (1982), e referências no campo da história da arte, além de referir alguns dos envolvimento políticos de Mendieta e seu trabalho em colaboração com a A.I.R. Gallery.

No capítulo seguinte, será abordada a obra de Leticia Parente, iniciando-se com uma análise da obra *Marca Registrada* (1975), para apresentar a violência estatal como um dos temas que percorrem a obra da artista. Em seguida, abordar-se-á a sua biografia e trajetória profissional, como cientista e professora, além dos cursos de arte realizados sob a tutoria da artista Anna Bella Geiger. Na secção ‘III. 2. Leticia Parente e a videoarte: o cenário político e as primeiras experiências no Brasil’, será explorada a importância da

produção de trabalhos que utilizam este *medium*, na obra de Parente e no contexto brasileiro. No final deste capítulo, serão examinadas em maior detalhe algumas das performances de Parente, relacionando-as com temas como a violência de gênero, de raça e a repressão política.

Por fim, tomando como fio condutor o questionamento da violência, tentar-se-á realizar conexões possíveis entre as obras selecionadas de Ana Mendieta e Leticia Parente, no contexto apresentado. O trabalho tenciona explorar de que forma, através do tema da violência, entre os anos 1960 e 1980, estas artistas questionam a opressão de gênero e raça, e propõem uma abordagem crítica da violência sistemática, concretizada por governos autoritários e pela sociedade patriarcal.

Na bibliografia de referência, destaca-se os livros sobre a história da performance, de autoria de RoseLee Goldberg, além de textos de Amelia Jones, como *'Presence' in absentia: Experiencing Performance as Documentation* (1997) e *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (2012), que instigaram reflexões sobre os diferentes pontos de vista sobre a performance ao longo da história da arte. Para o desenvolvimento de reflexões específicas à produção de arte na América Latina, salienta-se a importância do livro *Touched Bodies: The Performative Turn in Latin American Art* (2019), de Mara Polgovsky Ezcurra, além de textos de Andrea Giunta, como *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (2021), e o catálogo *Radical: Latin American Art, 1960-1985* (2017), referente à exposição com o mesmo nome, com curadoria de Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill.

Nas bibliografias específicas referentes às artistas Ana Mendieta e Leticia Parente, enfatiza-se as seguintes: *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic* (2019), de Genevieve Hyacinthe, *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile* (1999), de Jane Blocker, além do catálogo da exposição *Leticia Parente* (2011), organizado por André Parente e Katia Maciel.

Para refletir sobre a violência e as questões de gênero, sublinha-se a importância das seguintes bibliografias: *Sobre a violência e sobre a violência contra as mulheres* (2022), de Jacqueline Rose, *Unspeakable Acts: Women, Art, and Sexual Violence in the 1970s* (2019) de Nancy Princenthal, *Women, Race and Class* (1981), de Angela Davis e *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (2020) de Judith Butler.

Como nota final antes do primeiro capítulo desta dissertação, refere-se que este trabalho buscou adaptar-se à ortografia da língua portuguesa em sua variante utilizada em Portugal. Entretanto, ao considerar-se a origem brasileira da autora, pretende-se salienta

o caráter cultural da linguagem. Por outras palavras, sendo a linguagem sócio histórica além de cultural¹¹, ela está submetida às influências do contexto de aprendizagem. Neste sentido, pretende-se alertar o leitor para possíveis diferenças na construção gramatical deste texto entre o Português de Portugal e o Português do Brasil.

Capítulo I: O campo da Performance

I.1 Terminologia, definições e discussões teóricas

Para realizar as reflexões propostas neste trabalho, impõe-se assinalar algumas questões básicas no campo da performance, necessárias para o desenvolvimento desta investigação.

A complexa tarefa de definir a prática da performance inicia-se com a linguagem. Devido à sua presença em diversos campos do conhecimento, o termo “performance” pode ser interpretado a partir de diferentes ângulos, e assumir diversos pontos de partida. O vocábulo pode relacionar-se com desempenho, seja ele económico, empresarial, mecânico, e até mesmo sexual. O estudo do tema permite estabelecer algumas aproximações, com base em diferentes autores e pesquisadores, e esclarecer o que significa a performance na arte para fins deste trabalho, bem como quais são os elementos que a caracterizam como prática.

O autor Richard Schechner (1934-), referência no campo e professor de Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque, caracteriza a performance como ação, apesar de a referida ação ter dimensões muito diferentes de acordo com o campo e contexto no qual está inserida. A relação da performance com a ação, para Schechner, incorpora as dimensões do que o autor refere como *restored behavior*, que em português podemos referir como “comportamento restaurado”¹². As ações que realizamos, sejam estas quotidianas, em rituais, jogos, ou noutra dimensão, são ações “restauradas”, e são o “processo chave de todo o ato de performance”¹³. Estes comportamentos podem ser de longa ou curta duração, como um simples movimentar de uma parte do corpo.

¹¹ Lúcia Gracia Ferreira, Daniel Fernandes Lima, “Linguagem, Cultura e Educação: Concepções”, *Revela: Periódico de Divulgação Científica da FALS*, nº 2 (Março 2008): 5.

¹² Cláudia Madeira. *Arte da Performance, made in Portugal: uma aproximação à(s) história(s) da arte da performance portuguesa* (Lisboa: ICNOVA, 2020), 25.

¹³ Richard Schechner. *Performance Studies: an introduction* (New York: Routledge, 2006), 34. Tradução minha.

Para o dito comportamento restaurado, toda a ação, por mais revolucionária ou desafiadora de paradigmas sociais que possa parecer através de uma performance artística, no seu cerne como ação já foi realizada, e é apenas uma repetição de uma ação anterior. Schechner diz que “todo o comportamento é comportamento restaurado – todo o comportamento consiste em pedaços recombinaados de comportamentos anteriormente realizados”¹⁴.

Ao analisar a performance através do conceito de “comportamento restaurado”, o autor refere-se a

uma ação que nunca acontece pela primeira vez, mas sempre pela segunda, terceira... ou infinita vez. Isso não quer dizer que não incorpore estruturalmente a diferença, que depende dos performers, de vários padrões culturais, circunstâncias históricas, e das particularidades da recepção¹⁵.

Desta maneira, não significa que o comportamento restaurado seja uma reprodução mimética de ações já realizadas, mas sim que estas ações podem ser realizadas uma nova vez com outro carácter, quando nos tornamos conscientes da dimensão restaurada deste comportamento, reinterpretando-as e podendo dar-lhes carácter “simbólico e reflexivo”¹⁶, como acontece no caso da performance.

A diferença, para Schechner, entre ações realizadas na dimensão quotidiana e aquelas que são caracterizadas como a arte da performance, nomeadas como “comportamento restaurado”, é que no segundo caso se trata de ações desempenhadas com uma consciência e algum nível de distanciamento do *self*, de maneira que recordam a relação entre ator e personagem que existe no teatro. Conforme afirma Marvin Carlson, em consonância com o que diz Schechner, “mesmo se uma ação no palco é idêntica a outra na vida real, no palco esta é considerada ‘performada’ e, fora do palco, meramente ‘feita’.”¹⁷ De acordo com esta ideia, a consciência da execução de uma ação é o que permite classificá-la como performance¹⁸. A performance possui uma intencionalidade própria.

Ao contrário de *medias* como a pintura e escultura, a performance não tem um suporte definido. A pintura utiliza a tela, a escultura, diferentes materiais, mas e a performance? Ao não se utilizar necessariamente um suporte, é frequente ver a definição

¹⁴ Schechner, 35. Tradução minha.

¹⁵ Madeira, *Arte da Performance, made in Portugal*, 26.

¹⁶ Madeira, *Arte da Performance, made in Portugal*, 26.

¹⁷ Marvin Carlson, *Performance: a critical introduction* (New York: Routledge, 2004), 3.

¹⁸ Carlson, 4.

de performance realizar-se em oposição a outros formatos. Conforme afirmou o artista e arquiteto Vitto Acconci (1940-2017) durante os anos 1960, “as pessoas faziam performance para não pintar nem esculpir”¹⁹. O estudo da performance por longo período encontrou dificuldades, na medida em que o *medium* era “esquecido porque frequentemente não se enquadrava em nenhuma categoria”²⁰.

O *medium* da performance pode, de certa forma, incluir diferentes suportes e fazer destes parte integrante de sua prática, porém, a sua condição existencial não depende deles. Mais uma vez conforme Schechner, o *medium* da performance caracteriza-se através da ação, da interação e da relação²¹. A performance não se estabelece “em” algo, mas, sim, em relação a algo, *in between*²².

De acordo com Schechner, pode-se ler outros elementos como a pintura, a literatura ou até objetos banais *como* performance, ou através da perspectiva da performance. Tratar objetos *como* performance aqui significa interpretá-los em relação a outros elementos, objetos ou seres. Schechner usa este exemplo para legitimar outro carácter que propõe como definidor da performance: o relacional. Deste modo, de acordo com o autor, a performance não é prática passível de ser caracterizada em si mesma, mas sim em associação a outros elementos com os quais estabelece relações, como o tempo, espaço, público, entre outros.

There are limits to what “is” performance. But just about anything can be studied “as” performance. Something “is” a performance when historical and social context, convention, usage, and tradition say it is. [...] One cannot determine what “is” a performance without referring to specific cultural circumstances²³.

Outro aspeto caracterizador da performance como arte, conforme Marvin Carlson, é o de que esta requer a presença de pessoas treinadas ou especializadas (*skilled*), cuja ação é a performance. Pode ser comum que não se assuma o ato de “performar” como tal até que se realize um conjunto de habilidades específicas, sejam estas musicais, artísticas, teatrais. Nesta dimensão, a performance relaciona-se com uma qualidade exclusivamente humana. Isto significa que, em situações teatrais, por exemplo, o cenário ou os trajes (elementos comuns presentes na dramaturgia), não podem realizar uma demonstração de

¹⁹ Michael Rush. *Novas mídias na arte contemporânea* (São Paulo: Martins Fontes, 2006), 42.

²⁰ RoseLee Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s* (New York: Thames & Hudson, 1998), 9. Tradução minha.

²¹ Schechner, 30.

²² Schechner, 30.

²³ Schechner, 38.

habilidades, pelo que não é possível ver estes objetos como performance²⁴, mesmo que estes possam fazer parte dela.

A realização de certas *skills*, entretanto, não é o fator ao qual Richard Schechner associa maior importância na caracterização da performance, mas sim a necessidade de haver um certo nível de distanciamento entre a ação a ser realizada e o *self*: uma distância entre a ação e a pessoa a executá-la. Já Carlson afirma que esta visão é, de certa forma, análoga à distância entre ator e personagem na dramaturgia²⁵.

Conclui-se que a ênfase da performance ocorre pela presença do corpo. De forma diferente do teatro, na performance moderna os *performers* não se baseiam em personagens, em um ser “outro” que é corporificado pelos atores. Conforme elabora Karolina Plinta a partir do pensamento de Marvin Carlson, a performance surge da oposição ao gênero artístico do teatro, e “envolve a atividade de um artista que trabalha com seu próprio corpo”²⁶. A utilização de ferramentas “relativamente simples”²⁷ para a realização do *medium* da performance também se opõe à necessidade dos cenários altamente elaborados que são (ou até então eram) requeridos pelo teatro. Artistas como Yvonne Rainer e Acconci afirmaram num painel realizado em Washington (Estados Unidos) em 1975, que, na performance, “os artistas inicialmente evitam ‘a estrutura dramática e as dinâmicas psicológicas do teatro ou dança tradicionais’ para se focarem em ‘presença corporal e atividades do movimento’”²⁸.

Os *performers* apoiam-se então, nos seus próprios corpos, e por muitas vezes em experiências específicas²⁹, podendo ser elas pessoais, como é frequente no caso de performances realizadas por mulheres artistas no período de estudo deste trabalho (1960-1980), que incorporaram o lema “o pessoal é político” nos seus trabalhos, criando a partir de vivências quotidianas, em muito pautadas pela experiência do gênero. O foco no corpo e a incorporação não essencial de outros elementos à performance é elaborada por Carlson:

Since the emphasis is upon the performance, and on how the body or self is articulated through performance, the individual body remains at the center of such presentations. Typical performance is solo art, and the typical

²⁴ Carlson, 3.

²⁵ Carlson, 3.

²⁶ Karolina Plinta. “Who’s Afraid of Performance? Modernist Essentialism versus Postmodernist Intermediality in Perspectives on Polish Performance Art”, *Miejsce 5/2019* (Warsaw: Faculty of Management of Visual Culture of the Academy of Fine Arts, 2019). Tradução minha.

²⁷ Plinta.

²⁸ Carlson, 95.

²⁹ Carlson, 5.

performance artist uses little of the elaborate scenic surroundings of the traditional stage, but at most a few props, a bit of furniture, and whatever costume (sometimes even nudity) is most suitable to the performance situation.³⁰

Ao aliar dois dos elementos aqui abordados, a consciência da ação, e a repetição de um comportamento, ou o “comportamento restaurado” definido por Schechner, tem-se a caracterização de performance elaborada pelo antropólogo norte-americano Richard Bauman (1940-). De acordo com o conceito de Bauman, toda a performance envolve a consciência do ato duplicado, do ato “em dobro” (*doubleness*). Ao ser um comportamento repetido, executado mais de uma vez, a execução deste ato é assim colocada sempre em comparação com um ideal, ou um modelo original através do qual se tenta replicar a ação³¹, ao qual se refere.

A comparação realizada em relação a uma ação anterior demanda a existência de um ser, que realiza o ato relacional. Este (que relaciona) pode ser o público que assiste à ação da performance, ou o próprio executor da ação, nos casos em que a performance é realizada apenas na presença de si, sendo então o *self* o próprio público da performance³².

Utilizo esta proposta de Bauman, de que toda a performance é realizada *para* alguém (mesmo que este alguém seja o próprio), para abordar as performances registradas em vídeo, formato utilizado por muitas das obras escolhidas para análise nos capítulos posteriores deste trabalho.

Ao tratar-se da performance como uma prática artística fortemente marcada pelo tempo e espaço, elementos contextualizadores e conformadores da sua existência, é frequente prática dentro do campo o registo das ações em formato de vídeo.

O registo de ações em vídeo como *medium* artístico desenvolve-se principalmente a partir dos anos 1960, catalisado pelo desenvolvimento tecnológico do período. O vídeo surge inicialmente como intrinsecamente ligado à televisão, que na altura era símbolo da inovação, inerente à sociedade de consumo e ao entretenimento de massa, principalmente nos Estados Unidos.

A adoção do vídeo foi um forte instrumento do grupo Fluxus, formado por artistas como Yoko Ono (1933-), Dick Higgins (1938-1998), Bob Watts (1923-1988), Al Hansen (1927-1995), George Maciunas (1931-1978), Jackson MacLow (1922-2004), Richard Maxfield (1927-1969), La Monte Young (1935-) e Alison Knowles (1933-). Este grupo

³⁰ Carlson, 5-6.

³¹ Carlson, 5.

³² Carlson, 5.

é um importante marco para o desenvolvimento da performance e, principalmente, da utilização do vídeo no registo das ações, além da incorporação de elementos quotidianos na performance artística (estas são características importantes na prática das artistas a serem abordadas nos próximos capítulos deste trabalho).

O grupo ou comunidade de artistas Fluxus atuou durante as décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, principalmente na costa Leste³³. O coletivo envolveu-se em práticas artísticas experimentais, que buscavam por maior ênfase no processo de criação do que no objeto ou produto final. Muitos dos artistas integrantes deste coletivo adotavam visões anticomerciais em relação à arte e questionavam a autoridade de museus na definição da arte e do seu valor.

Não exclusivos do grupo Fluxus, entre os anos de 1960-1970 a performance e o registo de ações em vídeo são pensados em relação aos seus embates frente à comercialização das obras de arte³⁴. Ao dar ênfase ao processo criativo, com a ausência de um suporte, a performance transforma o valor do elemento artístico numa ação, que configura a obra em si, desafiando fisicamente a sua capacidade de ser comercializada como um produto.

À estas ideias, aliava-se a importância conferida à interação entre artista e espectador na produção de arte, e além disso, o questionamento da posição do público como ator neste processo, rompendo as barreiras da *high art*, produzida por pessoas instruídas, e trazendo a arte a todos, às “pessoas comuns”.

A utilização do vídeo como forma de interação com a audiência em projetos intermedia não conforma a totalidade do potencial de utilização deste *medium* para a performance. Neste sentido, o vídeo pode ser utilizado concomitantemente à presença do público no momento de execução, ou como um registo feito na presença apenas dos/das *performers*, no isolamento dos seus estúdios, fazendo com que a performance seja vista pelo público (ou mantida como elemento não exibido) apenas através do formato audiovisual, estritamente posterior ao momento da ação.

Uma performance, ao ser registada em vídeo ou noutros formatos, tem outras dimensões adicionadas à ação original. Temos como ponto de partida a ideia de que assistir ao vídeo de uma performance pode ser percebido como parte da ação

³³ Apesar da importante atuação nos Estados Unidos, o Fluxus contava com membros internacionais, como o músico dinamarquês Erich Andersen e o coreano Nam June Paik, artista ícone de referência na arte do vídeo, entre outros.

³⁴ Clara Gomes. “A Performance e o Filme: da Fluxus à Performance Digital”, *Artciencia.com, Revista De Arte, Ciência E Comunicação*, no. 15 (Maio 2012), 9.

performática, ou então como uma nova ação. Schechner afirma que esta nova ação de observação e interação com a performance pode ser vista como uma nova performance em si, sendo que esta última se realiza num segundo momento, entre o vídeo da primeira performance e a receção desta por quem a assiste³⁵.

Já para Peggy Phelan, um dos elementos caracterizadores da arte da performance é a efemeridade. Para a autora, em bibliografia de referência publicada pela primeira vez em 1993, “a performance só tem existência no presente, [...] pelo que cada performance é um evento único que se inscreve numa noção de tempo linear”³⁶. Claudia Madeira afirma que esta interpretação por parte de Phelan pode ter origem no pensamento do filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin (1892-1940), no que se relaciona com a autenticidade da obra de arte. Para Benjamin, a reprodução da obra de arte apresenta sempre alguma falta, que se apresenta para ele como um “défice do carácter aurático”³⁷.

Entretanto, na contemporaneidade, assiste-se a um processo de retorno, aceleração e intensificação da complexidade dos ciclos das dinâmicas apresentadas pela arte da performance³⁸. De certa forma, reorientam-se as formulações de escrita, tanto da história da arte, quanto da história da performance em específico. Anteriormente, a história da arte se organizava em ondas ou vagas, de maneira sucessiva e de forma a sempre superar a vaga anterior. Conforme afirma a historiadora de arte RoseLee Goldberg, “a história da performance aparecia como uma série de ondas; ia e vinha, por vezes obscura e dormente, enquanto outras matérias ocupavam a atenção do mundo da arte”³⁹. Esta dinâmica, de certa forma, altera-se a partir dos anos 1970, quando a performance passa a conquistar espaço como um *medium* que atravessa períodos, e recebe dedicação exclusiva de determinados artistas. Ao contrário de ser adotada por alguns artistas e depois substituída por outros formatos com o passar do tempo, a performance adquire carácter exclusivo para alguns destes, que se lhe dedicam como único *medium* a ser trabalhado na sua obra⁴⁰.

A defesa da efemeridade e o carácter não-reprodutivo da performance, muito presente no pensamento de Peggy Phelan, vem a ser contestado por autores como Philip Auslander que, em seus estudos nos anos 2000, se opõe também a outros autores, principalmente no que se refere à relação da performance ao vivo com o íntimo e efémero,

³⁵ Schechner, 30.

³⁶ Madeira, 27.

³⁷ Madeira, 28.

³⁸ Madeira, 28.

³⁹ RoseLee Goldberg. *A Arte da Performance: do Futurismo ao presente* (Lisboa: Orfeu Negro, 2012), 316.

⁴⁰ Goldberg, *A Arte da Performance*, 316.

e do registo através de media relacionado com o público de massa e a repetição⁴¹. Para Auslander, estas relações opostas não seriam coerentes, principalmente no momento contemporâneo, onde as noções entre o “ao vivo” e o “mediado” são intensamente nebulosas. Esta oposição entre os dois conceitos é referida por Madeira como o antagonismo entre “a reprodução e a distribuição”⁴².

Partindo da complexidade de relações entre as possíveis definições da performance no que se refere à efemeridade, adotou-se neste trabalho a posição de questionamento da autenticidade ligada apenas à performance ao vivo, ou seja, discordando que esta só será autêntica se for “ao vivo”. A condição de efemeridade proposta por Phelan acaba por excluir muitos dos trabalhos de performance realizados em isolamento, que não possuem uma própria “audiência” ou “público”, e são realizados pelo/a artista, e registados em vídeo ou fotografia.

Esta exclusão de determinadas ações como performance é um dos motivos pelos quais alguns dos artistas e pesquisadores de obras desenvolvidas entre os anos 1960 e 1975 utilizaram os termos *body art* ou *bodyworks*, na busca por diferenciarem-se desta visão restrita da performance, que a restringe à presença de público e ao seu carácter irrepitível⁴³.

A defesa de que a performance é elemento sem reprodução, e todo o registo, seja ele em vídeo ou fotografias, pertence ao passado, coloca a performance ao vivo como a única possibilidade autêntica para este *medium* artístico. Entretanto, conforme explica Auslander, a própria transmissão através de diferentes recursos de *media* tem o seu carácter efémero e único, constituindo-se como uma performance em si mesma, *in itself*⁴⁴. Neste sentido, a performance assistida através de vídeos tem sua produção no momento da sua transmissão, num instante presente, e em cada um dos momentos “presentes” nos quais é assistida.

Auslander vê a performance através da noção de “liveness”⁴⁵. Ao contrário de afirmar que a performance e os *live events* estariam posicionados fora da dinâmica da economia da reprodução, Auslander relaciona os *live events* com a mediatização, e afirma ser este relacionamento algo que deve ser questionado. A visão de Auslander permite o

⁴¹ Madeira, 31.

⁴² Madeira, 31.

⁴³ Amelia Jones. “‘Presence’ in absentia: Experiencing Performance as Documentation”, *Art Journal*, Vol. 56, nº 4 (New York: Routledge, 1997), 13.

⁴⁴ Madeira, 31.

⁴⁵ Ezcurra, 24.

aprofundamento da dinâmica entre performance e documentação através de um conceito que o autor define como a “performatividade da documentação de performance”, onde explicita como a documentação deste *medium* tem poder de produzir significados e atingir o público⁴⁶.

Para este trabalho, tomou-se também como referência a visão proposta pela historiadora de arte Amelia Jones (1961-). A autora entende a característica do “ao vivo”, ou da presença de público, como fatores não indispensáveis para a classificação de uma obra como performance - ou *body art*, como esta prefere denominá-las⁴⁷. Neste sentido, Jones ressalta a importância e relevância da documentação da obra de arte como um dos elementos para a analisar e experienciar. Os elementos de arquivo, no caso da performance, conforme defende Jones, não possuem menor “valor” ou privilégio de hierarquia na forma como experienciamos uma performance. Apesar de ressaltar as diferentes relações que podem ser estabelecidas através da performance assistida ao vivo e a performance experienciada através da documentação, a autora afirma que estas não competem em importância, e a experienciada através da documentação suscita outras relações, tão relevantes quanto a ação original.

A performance, como anteriormente referido, é sempre realizada *para* alguém, mesmo que este alguém seja o próprio artista. Para este trabalho, portanto, tomou-se como posição incluir a performance realizada para a câmara, na presença de um público ou na “privacidade do estúdio”⁴⁸, no grupo de obras que serão aqui abordadas. Deste modo, trabalhos de performance e seus posteriores registros em vídeo, fotografia, e outros mídia serão aqui considerados, assim como as diferentes dimensões de experiência ao serem absorvidos posteriormente em diferentes contextos de recepção.

As performances documentadas e posteriormente consultadas através de diferentes registros têm considerável relevância para obras com origem na América Latina. Conforme afirma Ezcurra, a história da performance na região permaneceu, na sua maior parte, em esquecimento. A autora explica a forma como teve acesso a documentos de performance nos seguintes termos:

My own form of entry into this splintered past has not been through the live encounter with performative acts but through often dusty, moldy, and creased documents, intimate family archives, and blurred footage in VHS format that awaits digitalization. So many of the performances [...] took place in either

⁴⁶ Ezcurra, 24.

⁴⁷ Jones. “‘Presence’ in absentia: Experiencing Performance as Documentation”, 18.

⁴⁸ Jones. “‘Presence’ in absentia”, 18.

private spaces or completely anonymous and busy roads – where spectators were either nonexistent or transient [...].⁴⁹

Ressalta-se aqui a qualidade da performance de desencadear múltiplas reverberações através da temporalidade, seja através de reativações suscitadas pelos registos em vídeo novamente assistidos, ou por novas análises da documentação realizada. Da mesma forma que afirma Madeira:

a reativação expande a performance para novas temporalidades, espacialidades, conteúdos e sentidos, mostrando afinal o “carácter não específico da arte da performance” (Madeira, 2018b, 2020b) em relação à sua reprodução, quer no que diz respeito às outras artes, quer no que diz respeito às dinâmicas sociais.⁵⁰

Assim como a relação com a documentação, as dinâmicas entre ator e público na arte da performance são de tal forma complexas, que alguns teóricos vão além ao abordar a interação entre estes diferentes fatores. Na contemporaneidade, as delimitações do termo *performer* expandem-se e assumem novos significados, que podem acrescentar dinâmicas às performances já existentes e à sua documentação:

According to the current tenets of critical theory, the viewer of art, the reader of a text, the audience of a film or a theater production are all performers, since our *live*, immediate responses to an artwork are essential to the completion of the work. Even the lecturer or the critic “performs” a text, as I do too in these pages, allowing each reader to insert her or his own social, economic, psychological, and educational experience between the lines. In this way, we are all activists, never more passive recipients of the material of culture; [...].⁵¹

Sendo assim, na performance registada através de diferentes *media* são tecidas complexas e mutantes relações entre: evento original, público presente na sua execução, espectadores (do vídeo), a memória da ação daqueles que a presenciaram, e a interação que ocorre *entre* aqueles que a assistem posteriormente, no formato audiovisual. Todos estes elementos e variáveis interagem de forma a fazerem parte e conformarem a performance registada.

É essencial para a perspetiva a ser desenvolvida neste trabalho utilizar-se uma abordagem que considere a performance com a extensão das *nuances* de significados que recebe ao longo de seu desenvolvimento como campo artístico, e aqui refiro-me à postura que adota Ezcurra. Esta postura assume, para fins de estudo, as diferentes ações artísticas

⁴⁹ Ezcurra, 24.

⁵⁰ Madeira, 33.

⁵¹ Laurie Carlos, em Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s*, 9-10

que podem enquadrar-se nas definições linguísticas como *live art*, *body art*, performance, vídeo performance, *happenings* ou ainda ações sem nomes delimitados por completo. As artistas aqui analisadas atuavam paralelamente e interconectadas com o desenvolvimento destes conceitos. No campo da performance, e principalmente na década de 1970, estas artistas tencionavam anular linhas e fronteiras delimitadas pela história da arte tradicional.

Os conceitos aqui apresentados - que de forma alguma esgotam as tentativas de definição do campo da performance - são reflexões e considerações que atestam a complexidade e o fator dinâmico da arte da performance. Talvez como em nenhum outro *medium*, haja a necessidade de considerar a inclusão de diferentes campos de estudo, de forma interdisciplinar, incluindo interações com campos como o da antropologia, sociologia, psicologia, e outros, que estão em contacto e colaboração com a performance, possibilitando, se assim entendermos, que esta seja vista por diferentes perspetivas.

I.2 A performance e a *body art*: origens, o cenário a partir de 1960 e contextos políticos

I.2.1 Primeiros passos

Ao pesquisar historicamente a arte da performance, encontrou-se elementos relacionados com movimentos do início do século XX, como é o caso do Futurismo e do Dadaísmo. Ao olhar em retrospectiva, observa-se a oposição à narrativa das belas-artes e a “valorização da real experiência”⁵² nestes movimentos. A incorporação da máquina e a apologia da velocidade, centrais no Futurismo, foram expressas em performances como, por exemplo, nas sessões organizadas por Marinetti, autor do Manifesto Futurista de 1909. Nestes eventos, as ações programadas incluíam “concertos de barulho”, eventos animados que muitas vezes terminavam em “brigas turbulentas”⁵³.

Experimentações de novos formatos que desafiavam os limites e as definições do teatro, floresceram entre os futuristas russos, como na ópera futurista *Vitória Sobre o Sol*, da autoria de Alexei Kruchenikh, em 1913. No cenário russo, estas experimentações tiveram grande repercussão nos média: “Os actores, usando enormes cabeças de pasta de

⁵² Laurie Carlos, em Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s*, 16.

⁵³ Caitlin Dover, “How the Guggenheim Evoked a Groundbreaking 1917 Futurist Performance”, *Guggenheim* (blog), 5 de Maio, 2014, <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/guggenheim-evoked-groundbreaking-1917-futurist-performance>. Tradução minha.

cartão, actuavam numa estreita faixa do palco com gestos parecidos com os das marionetas”⁵⁴.

A maneira revolucionária como tais performances eram realizadas e a posição de desafio que assumiam causavam reações do público, atraindo multidões e tendo um impacto nos média, seja através de grandes repercussões em críticas jornalísticas, ou pela postura de total ignorância adotada por alguns veículos de imprensa⁵⁵. Nas palavras de Mathiushin, compositor da primeira ópera futurista de 1913, esta foi “a primeira performance em palco sobre a desintegração de conceitos e palavras e da antiga encenação e harmonia musical”⁵⁶.

Relações com o teatro e a dança foram feitas através de diversos trabalhos no início do século XX, porém sob novas interpretações, menos tradicionais. Por exemplo, nas ações do ucraniano Nikolai Foregger, que produziu obras como *Danças Mecânicas* (1923), onde os *performers* imitavam em conjunto uma transmissão (Figura 1):

[...] várias mulheres, cada uma segurando no tornozelo da outra, moviam-se formando uma espécie de corrente em redor de dois homens separados por uma distância de cerca de três metros. Outra dança representava um serrote: dois homens, agarrando as mãos e os pés de uma mulher, faziam-na balançar em movimentos curvos. Os efeitos sonoros, incluindo o estilhaçar de vidros e o choque de diferentes objectos metálicos nos bastidores, eram criados ao vivo por uma orquestra de ruídos.⁵⁷

⁵⁴ Goldberg. *A Arte da Performance*, 44.

⁵⁵ Goldberg. *A Arte da Performance*, 44.

⁵⁶ Goldberg. *A Arte da Performance*, 45.

⁵⁷ Goldberg. *A Arte da Performance*, 49.

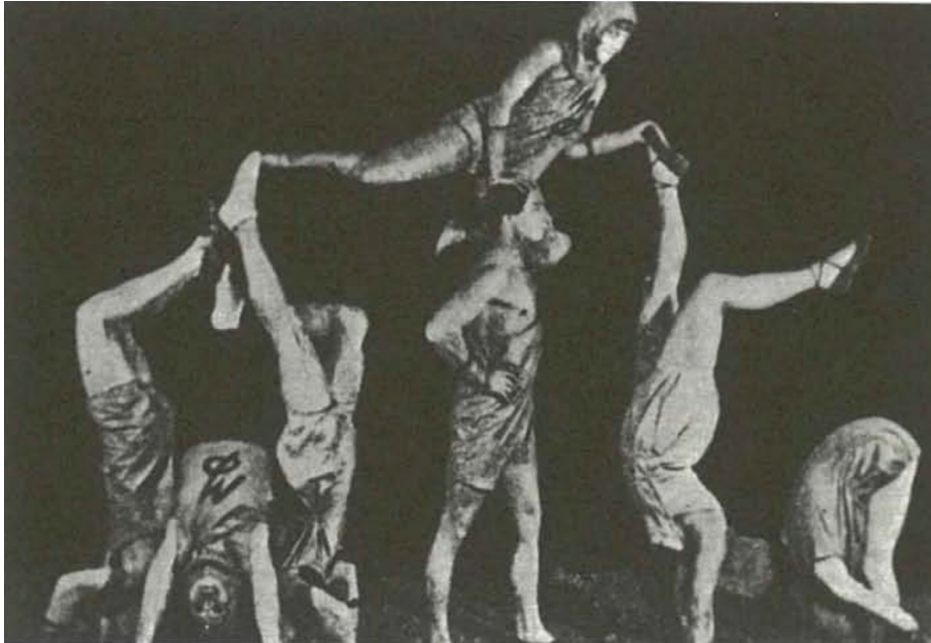


Figura 1: *Danças mecânicas* (1923), de Nikolai Foregger. Fonte: RoseLee Goldberg. *A arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, 48.

A relação entre o homem e a máquina foi também abordada em ações que remontam à performance no movimento da Bauhaus, principalmente durante a década de 1920, através de Oskar Schlemmer, diretor-geral do Teatro da Bauhaus. Schlemmer desenvolveu estudos sobre a relação espaço-plano, que puderam ser vistos em performances como *Dança das varas* (1927), (Figura 2), e *Dança do vidro* (1929). Nestas, o corpo dos bailarinos e seus figurinos foram utilizados para testar o limite dos movimentos, a relação da extensão corporal e o corpo dos *performers* como objetos, evocando a figura da marioneta⁵⁸.

⁵⁸ Goldberg. *A Arte da Performance*, 134-135.

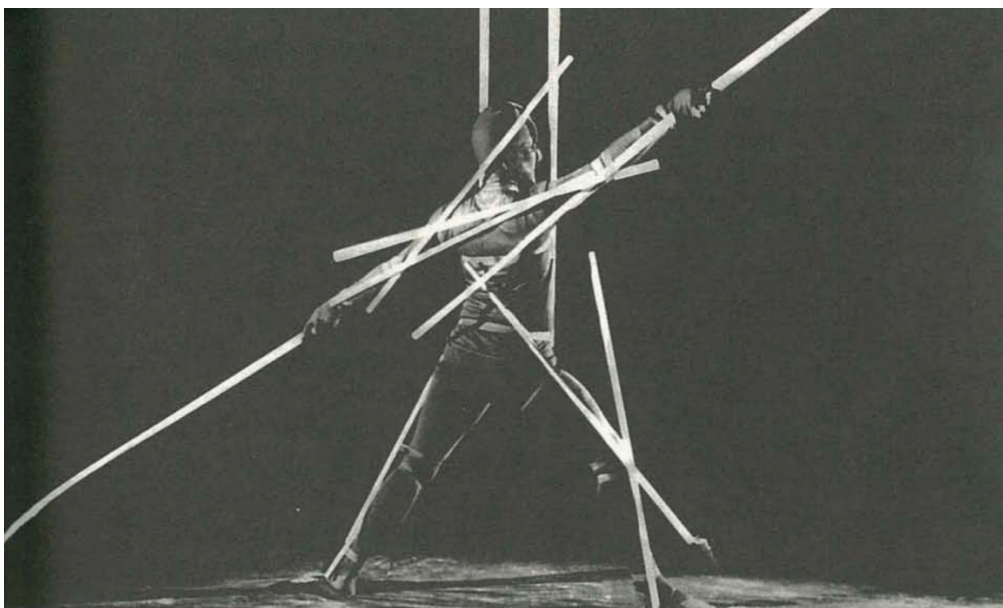


Figura 2: *Dança das varas* (1927), de Oskar Schlemmer. Fonte: RoseLee Goldberg. *A arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, 134.

Já no movimento Dadá, apesar da presença de diferentes formatos, o início do Dadaísmo aconteceu através da performance⁵⁹. Antes da formação do Cabaret Voltaire (1916), “centro de entretenimento artístico”⁶⁰ em Zurique, os cabarés-teatro já eram populares em Munique, na Alemanha⁶¹, no início do século XX. A cidade abrigava os futuros fundadores do Cabaret Voltaire: a poeta e performer Emmy Hennings (1885-1948) e o escritor alemão Hugo Ball (1886-1927). Foi neste cenário, onde eram realizadas encenações satíricas sobre o cotidiano de Zurique, que Hennings e Ball se conheceram.

Ainda em Munique, performers como Benjamin Franklin Wedekind (1864-1918) ficaram conhecidos pelas suas performances polémicas. Wedekind realizava peças provocativas, que “rondavam até o obsceno”⁶², atacando a burguesia. O artista respondia às ofensas da crítica com novas performances e peças de sátira. A sua personalidade e o seu trabalho eram considerados irreverentes e apreciados pela comunidade artística de Munique, apesar de as suas peças serem constantemente censuradas pelo Império Prussiano.

A posição contestatória de Wedekind inspirou artistas de outras cidades da Europa Central, como Berlim, Viena, e por fim chegou a Zurique. A sátira foi incorporada em performances como método para desenvolver críticas à sociedade. Para Hugo Ball, o

⁵⁹ Charles Cramer e Kim Grant, “Dada performance”, Smarthistory, acessado em 8 de Maio de 2024, <https://smarthistory.org/dada-performance/>

⁶⁰ Goldberg. *A Arte da Performance*, 71.

⁶¹ Goldberg. *A Arte da Performance*, 63.

⁶² Goldberg. *A Arte da Performance*, 64.

desejo de fundar um espaço cultural que permitisse tais performances advinha do impacto negativo da guerra sobre o teatro, da aspiração por um ambiente em que participassem artistas de diferentes áreas, além de tentar afastar-se do teatro tradicional. Nas palavras de Ball, “O teatro já não faz sentido”⁶³.

Após alguns anos de dificuldades para Ball e Hennings, em Zurique, ao fugir da guerra na Alemanha estes fundam o Cabaret Voltaire, e o seu comunicado de imprensa⁶⁴ atrai multidões. Desde a sua primeira noite, o Cabaret contou com declamações de poemas de artistas como Kandinski (1866-1944), Wedekind e Tzara (1896-1963), em formatos não convencionais, declamados em conjunto ou acompanhados de barulhos e gritos. De forma sucessiva, o local gerou transtornos que ameaçaram o seu encerramento, como conflitos violentos entre os artistas e a burguesia suíça. O Cabaret fechou as portas após apenas cinco meses de funcionamento.

Apesar da sua curta duração, a influência do Cabaret Voltaire havia sido lançada. Nos anos seguintes, membros como Ball e Tzara prosseguiram com projetos de exposições e *vernissages* na Galeria Dada (que existiu durante onze semanas). Já Richard Huelsenbeck (1892-1974), que também atuou no Cabaret Voltaire, dirigiu-se a Berlim, onde o cenário local deu ao Dada um “espírito mais agressivo”, e intensificou a relação política do movimento⁶⁵.

O Dada espalhou-se por cidades da Alemanha, Holanda, Roménia e República Checa, e em Zurique o movimento encaminhava-se para o seu fim. Entretanto, em 1918, Tristan Tzara organiza um evento noturno na cidade, onde declama o seu primeiro manifesto dadaísta: “Vamos destruir vamos ser bons vamos criar uma nova força da gravidade NÃO = SIM dada significa nada. A salada burguesa na sua eterna tigela é sensaborona, e eu odeio o senso comum”⁶⁶. Através destas palavras, que permitem entender o espírito Dada, o manifesto causa fervorosas críticas e respostas violentas do público. O último evento dadaísta em Zurique ocorreu em 1919, com músicas, danças, bailarinos usando máscaras, poemas lidos em simultâneo, o que gera o caos. A confusão e a atitude do público de “esquecimento da educação e dos preconceitos ao experimentar

⁶³ Goldberg. *A Arte da Performance*, 68.

⁶⁴ “Cabaret Voltaire. Com este nome, formou-se um grupo de jovens artistas e escritores que tem por objectivo criar um centro de entretenimento artístico. A ideia do cabaré consiste em apresentações diárias de artistas convidados que fazem performances artísticas e que lêem as suas obras. Os jovens artistas de Zurique, quaisquer que sejam as suas tendências, estão convidados a comparecem e a dar sugestões e contribuições de todo o tipo”. Goldberg. *A Arte da Performance*, 71.

⁶⁵ Em Berlim, no ano de 1918, Huelsenbeck chegou a declamar um poema no Café des Westerns no qual afirmava que a [Primeira] Guerra não havia sido sangrenta o suficiente.

⁶⁶ Goldberg. *A Arte da Performance*, 91.

a comoção do NOVO”⁶⁷ foi tida como um sucesso por Tzara, que viu este evento como a vitória do Dada.

As reflexões sobre a linguagem e as investigações sobre o teatro e a dança foram abordadas nestas ações experimentais, que fizeram parte de uma inspiração à tomada de novos rumos. Tanto no Futurismo como no Dadaísmo, as experimentações trilharam o caminho em direção a um novo *medium* e desenvolveram os primeiros passos para o campo da performance.

Carlson afirma que a arte da performance, aquando do seu surgimento e expansão, tinha mais em comum com o teatro e a dança, como pudemos perceber nos exemplos Futuristas e Dadaístas abordados. De acordo com o autor, as experimentações futuristas tinham interesse em desenvolver

[...] the expressive qualities of the body, especially in opposition to logical and discursive thought and speech, and in seeking the celebration of form and process over content and product⁶⁸.

No contexto norte-americano, o qual não se encontrava isolado da Europa⁶⁹, a performance tem importante manifestação a partir do final da década de 1930, e após 1945 se vê estabelecida como um campo independente⁷⁰. O destaque inicial é dado às colaborações entre o músico John Cage (1912-1992) – através de seus concertos experimentais – e Merce Cunningham (1919-2009). Cunningham desenvolveu novas práticas coreográficas na dança. Movimentos banais como andar, ficar de pé e saltar tornavam-se parte da coreografia. Nestas colaborações, que se estenderam pela década de 1940⁷¹, o acaso, a diversidade e a desordem eram dimensões incorporadas às performances ao vivo⁷². A ação e a inação faziam parte destas performances, proporcionando ao público a sensação constante de não-previsibilidade.

É pertinente ainda destacar, como parte dos movimentos que foram de importância para o desenvolvimento do *medium* da performance, a *Action Painting*, entre os anos de 1940 e 1960. Os *action painters* enfatizavam o ato físico da pintura como parte essencial da obra finalizada, e utilizavam técnicas como o respingo de tinta, as pinceladas gestuais

⁶⁷ Goldberg. *A Arte da Performance*, 92.

⁶⁸ Carlson, 93.

⁶⁹ Artistas como os franceses Picabia e Duchamp realocaram-se em Nova Iorque e foram protagonistas na vanguarda da cidade.

⁷⁰ Goldberg. *A Arte da Performance*, 151.

⁷¹ Goldberg. *A Arte da Performance*, 156.

⁷² Goldberg. *A Arte da Performance*, 157.

e o derramar de tinta sobre telas⁷³ (Figura 3). Alguns dos artistas envolvidos com este tipo de ação foram Jackson Pollock (1912-1956) e Willem de Kooning (1904-1997).



Figura 3: “Jackson Pollock painting in his studio on Long Island, New York, 1950.” Fotografado por Hans Namuth. Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock>

Pollock foi fundamental para o desenvolvimento da poética de artistas como Allan Kaprow (1927-2006), criador do termo *happening*⁷⁴: “Pollock is then *rearticulated* as a

⁷³ Tate Museum, “Action Painters”, Tate Museum, acessado em 8 de Maio de 2024, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/action-painters>.

⁷⁴ O termo *happening* foi utilizado pela primeira vez pelo artista norte-americano Allan Kaprow, através do título de um de seus trabalhos: *18 Happenings in 6 parts*. Este *happening* durou 6 dias, entre 4 e 10 de Outubro de 1959, em uma galeria de Nova Iorque. De acordo com o Tate Museum, *happenings* foram “eventos teatrais criados por artistas no final dos anos 1950 e início de 1960”, onde, normalmente dentro do espaço de galerias, artistas criavam obras com a presença de som, luz e projeções, e contavam com a presença de público. Os *happenings* surgem a partir de influências da teatralidade presente nos movimentos Dadá e Surrealista, e foram precursores para o desenvolvimento da arte da performance, cujo foco estava nas ações dos artistas. Tate Museum, “Happening”, Art Terms, acesso em 17 de Abril de 2024, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening>.

crucial origin for the performative artistic subject of postmodernism by younger artists such as Allan Kaprow”⁷⁵.

Assim como Pollock, John Cage também foi figura importante para a obra de Kaprow. No final da década de 1950, Kaprow foi aluno de Cage na New School of Social Research em Nova Iorque, na disciplina de composição. Neste ambiente, Kaprow aprofundou os seus estudos das obras chamadas *Environments*⁷⁶, peças sonoras que precederam os *happenings*.

Como resposta aos exercícios propostos nas aulas de Cage, Kaprow criou os *happenings*, definidos da seguinte forma:

A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life⁷⁷.

Apesar de afirmar que o termo *happening* foi escolhido para sugerir uma ação espontânea⁷⁸, os eventos de Kaprow eram organizados de forma minuciosa. Para a obra *Household* (1964), assim como outras peças, Kaprow descreveu o cenário no qual o evento deveria desenvolver-se, definiu quais eram os participantes, e enumerou uma sequência de ações a serem concretizadas, com horários específicos. De entre as orientações descritas por Kaprow para os participantes de *Household* estavam: lamber a geleia de um carro, e destruí-lo com martelos e fogo⁷⁹.

Através das primeiras ações do Futurismo e do Dadá, e dos posteriores desenvolvimentos da *action painting* e dos *happenings*, a arte ao vivo trouxe uma nova dimensão ao campo em expansão da performance. Relacionando-se com o desejo de ultrapassar a tela e ir além do suporte, estes movimentos tencionavam por uma arte que “envolvia o observador e que se sobrepunha a diferentes formas de arte, interpenetrando-as”⁸⁰.

⁷⁵ Amelia Jones. *Body art/Performing the subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 16.

⁷⁶ Fundação Bienal de São Paulo, “Allan Kaprow e o nascimento do happening”, acesso em 22 de Maio, 2024, <https://bienal.org.br/allan-kaprow-e-o-nascimento-do-happening/>.

⁷⁷ Allan Kaprow, *Some Recent Happenings* (New York: Something Else Press, 1966).

⁷⁸ Kirstie Beaven, “Performance Art: The Happening”, Tate Museum, acesso em 22 de Maio, 2024, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening>.

⁷⁹ Kaprow, *Some Recent Happenings*.

⁸⁰ Goldberg. *A Arte da Performance*, 160.

I.2.2 O desenvolvimento do campo, a independência do *medium* e a centralidade do corpo

Após esta breve recapitulação do desenvolvimento da performance na primeira metade do século XX, é incontornável localizar as décadas entre 1960-1980 como de maior florescimento e expansão nas práticas do *medium*.

Nas próximas páginas, buscar-se-á analisar os artistas envolvidos no estabelecimento do *medium* a partir dos anos 1960, e os esforços realizados numa tentativa de afirmar a performance como arte e não como teatro.⁸¹

A rejeição de elementos tradicionais do teatro, como a narrativa linear, foi um dos elementos em pauta no distanciamento entre estes *media* e na construção do campo da performance como autónomo. Sobre as práticas de performance a distanciarem-se do teatro, o criador do termo *happening*, Allan Kaprow, afirmou num artigo de 1976:

By the early sixties the more experimental Happenings and Fluxus events had eliminated not only actors, roles, plots, rehearsals, and repeats but also audiences, the single staging area, and the customary time block of an hour or so. [...] Since those first efforts, Activities, Landworks, Concept pieces, Information pieces, and Bodyworks have added to the idea of a performance that isn't theater⁸².

Neste *medium* em desenvolvimento, uma série de artistas encontraram na performance, entre os anos 1960-1980, um meio para desafiar elementos tradicionais dos cânones artísticos e sociais. Neste cenário, a performance foi utilizada para abordar as intensas transformações políticas pelas quais a sociedade passava, principalmente nos Estados Unidos.

A performance era vista como um poderoso e radical⁸³ *medium* para desafiar as tradicionais pintura e escultura, e confrontar noções de interação entre artista e público/ artista e obra. Em introdução ao livro de RoseLee Goldberg, Laurie Carlos disserta sobre o carácter provocativo das ações na performance por artistas do período:

Their actions, more often than not, were provocative and ironic, and they were frequently responsive to the political and socially transforming developments

⁸¹ “The History of Performance Art”, Collector’s Corner, ARTmine, acesso em 17 de Abril de 2024, <https://art-mine.com/collectors-corner/2017/05/history-performance-art/>

⁸² Allan Kaprow, “Nontheatrical Performance (1976)” In *Essays on the Blurring of Art and Life*, editado por Jeff Kelley (Berkeley: University of California Press, 2003), 173-174.

⁸³ Laurie Carlos, em Goldberg, *Performance: Live Art since the 60s*, 15.

that raged around them. The events that they directed sparked with the creative energy of explorers in new realms-of sensory perception, behavioral psychology, emancipated sexuality, metaphor, and theatricalization.⁸⁴

Nova Iorque desponta como local de grande proliferação das atividades de performance no início da década de 1960, com acontecimentos coletivos pela cidade e incorporações de elementos do cinema e da dança, como os projetos de Rauschenberg. Os projetos do artista Robert Rauschenberg (1925-2008) contaram com a participação de Trisha Brown (1936-2017). Brown atuou como coreógrafa e bailarina, e questionou diversas concepções conservadoras da dança através dos seus estudos, como a ideia de narrativa e a “preocupação excessiva com a virtuosidade técnica”⁸⁵.

A posição de “recusa em separar as actividades artísticas da vida quotidiana e a consequente incorporação de determinados materiais, como ações e objetos do quotidiano, nas performances”⁸⁶ eram comuns a bailarinos como Brown, Yvonne Rainier, Barbara Lloyd, Steve Paxton e Debora Hay. Estes bailarinos iniciaram as suas carreiras na dança tradicional, e posteriormente trabalharam com Cage e Cunningham, inspirados nestes e em artistas da performance, como o grupo Fluxus⁸⁷. Estas relações potencializaram parcerias e colaborações, transformando a performance num campo interdisciplinar.

A dimensão de eventos da vida diária, presenciados pelo coletivo, foi apropriada pela arte da performance, associada a uma negação do status “superior” das belas-artes, e afirmava que “a vida quotidiana era não apenas material para a arte, mas era, em si, arte”⁸⁸. A presença do corpo tornou-se elemento central na performance, no que ficou estabelecido como *body art*. De acordo com Amelia Jones:

Body art, performance art, and live art are all terms wielded in various discourses and in various sites to point to works that activate a body or bodies temporally – either for an audience present at the time (“live art”) or for audiences who engage the work through representational modes such as video installation⁸⁹.

⁸⁴ Laurie Carlos, em Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s*, 15.

⁸⁵ Giovana Ursini. “Trisha Brown e as artes visuais: movimentos artísticos em contato”, In *Urdimento*, v.3, n.30, (dezembro 2017), 43.

⁸⁶ Goldberg. *A Arte da Performance*, 173.

⁸⁷ Goldberg. *A Arte da Performance*, 173.

⁸⁸ Laurie Carlos, em Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s*, 15. Tradução minha.

⁸⁹ Amelia Jones; Adrian Heathfield. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (Bristol/Chicago: Intellect, 2012), 12.

O corpo como elemento central não era uma questão arbitrária, ou apenas uma mudança de *medium*. Esta relação é referida por Jones, a afirmar que a arte da performance e *live art* (termo de maior recorrência no contexto britânico):

enact and engage bodies across time and, as such, insistently remind us that, as Henri Bergson pointed out over a century ago, it is through memory (as enacted through our cognitively and emotionally driven bodies) that we connect with the world around us.⁹⁰

Um dos primeiros artistas a desenvolver a *body art* foi o norte-americano Bruce Nauman (1941-), através de uma série de vídeos onde filma e cria moldes do próprio corpo. Atividades consideradas “banais” como caminhar, dormir, comer e beber eram apresentadas como performance já em 1970, descritas como “real-life activity”⁹¹.

A reencenação de atos banais e a presença de elementos do quotidiano na performance alinhavam-se com o já referido questionamento do consumo e da propriedade das obras de arte⁹². O uso de sátira e ironia para trazer atenção a estes questionamentos, e a posterior inclusão de elementos considerados como “cultura popular” numa arte considerada “superior”, foram componentes da produção artística da performance entre os anos 1960-1980⁹³, período de atuação das artistas analisadas nesta dissertação.

Muitos artistas do período acreditavam que a performance era um *medium* que possibilitava uma maior conexão entre a arte e o mundo dito “real”⁹⁴. Isto fez com que as contestações sociais e movimentos pelos direitos civis tivessem suas demandas presentes nas performances. Os artistas encontraram neste *medium* a possibilidade de explorar temáticas políticas, falar sobre questões da sociedade que os envolvia e assim exercer impacto sobre ela, conectando-se de forma mais direta com a audiência.

Ideias que se aproximavam de reivindicações sociais foram incorporadas por diferentes grupos de artistas, como os franceses Situacionistas nos anos 1960, ao proclamarem que “a revolução será um festival, ou será nada”⁹⁵. O “festival” aqui relaciona-se com as diversas manifestações artísticas, assinalando a perspectiva do grupo de que as ideologias políticas deveriam culminar em ações práticas. Este grupo envolvia artistas, filósofos, escritores, entre outros profissionais, sediados em Paris. O grupo

⁹⁰ Jones, *Perform, Repeat, Record*, 15.

⁹¹ Carlson. *Performance: a critical introduction*, 94.

⁹² Laurie Carlos, em Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s*, 16.

⁹³ Laurie Carlos, em Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s*, 17.

⁹⁴ Laurie Carlos, em Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s*, 17.

⁹⁵ Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s*, 19.

Situacionista acreditava que os protestos e demandas por direitos civis nas ruas de Paris, em 1968, eram embates públicos, que por muitas vezes ocorriam através de performances. Estas eram situações em que, espontaneamente, o viver quotidiano e o envolvimento político colidiam⁹⁶.

A relação entre movimentos políticos e as artes da performance é destacada pela autora Cláudia Madeira. Madeira afirma que os retornos às artes da performance podem ser constatados “em tempos de crise económica e política”⁹⁷. Um dos motivos para estes retornos é uma “reação ao consumo de massa e capitalismo, [...] para permitir uma performance social mais orgânica e inclusiva na esfera pública”⁹⁸.

Desta forma, numa tentativa de tornar-se mais conectada com o seu contexto e com a esfera social, a performance converte-se num instrumento para reforçar o carácter de cidadania ativa. Os anos 1960 são cruciais para a performance reafirmar-se como *medium*, e a sua postura ativa frente ao contexto social caracteriza-se, principalmente, por posicionar o corpo como elemento principal. É neste contexto que investigar-se-á a obra de Ana Mendieta e Leticia Parente. Importa, portanto, entender as particularidades deste contexto para as mulheres.

1.2.3 A atuação das mulheres artistas na performance: “o pessoal é político”

Historically, I was supposed to be confined to a canvas, interred in fact as an image, so the sense that I was authenticated as an image maker who also had a depictive body was an enormous question for me [...] could I have authority in a culture where there was no pronoun that had any authority in those years except *he*, the artist *he*, the student *he* [...] ⁹⁹

W[h]y not universalize the “personal” and make it the subject of our art? ¹⁰⁰

A conexão entre as vivências reais e a arte relaciona-se com a performance principalmente para mulheres artistas do período entre os anos 1960-1980. Isto ocorre, pois, a performance é vista por muitas delas como um meio que permite a expressão, a

⁹⁶ Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s*, 19.

⁹⁷ Madeira, 30.

⁹⁸ Madeira, 30.

⁹⁹ Carolee Schneeman, “The Obscene Body/Politic”, *Art Journal* 50, nº 4 (Winter 1991): 29, citado por Elkin, *Art Monsters*, 11.

¹⁰⁰ Chris Kraus, *I Love Dick* (Los Angeles: Semiotext(e), 2006), 211, citado por Elkin, *Art Monsters*, 19.

tomada de posição como sujeito ativo, e a interlocução direta das suas próprias demandas. De acordo com Jones, a atuação de artistas mulheres na *performance art* neste período carrega, por muitas vezes, a ideia de desafio à noção de uma posição masculina de discurso ativo e uma posição feminina de discurso passivo¹⁰¹.

Contrapondo-se ao local passivo de não serem as suas próprias interlocutoras, as mulheres artistas consideraram a performance como um *medium* através do qual possuíam maior centralidade na construção e expressão da sua identidade.

A tomada de posição como sujeito ativo envolve, neste período, o papel do corpo como central. A performance foi vista como um dos únicos *media* capazes de fazer o corpo do(a) artista estar presente numa obra¹⁰². Ao contrário da pintura e da escultura, acreditava-se que a performance, ao apresentar o corpo do(a) artista sem suportes, eliminava intermediários¹⁰³. Isto permitia às mulheres artistas falarem por si mesmas, através dos seus corpos e diretamente ao público, conforme afirmou a artista, curadora e crítica britânica Catherine Elwes (1952-):

performance art offers women a unique vehicle for making that direct unmediated access [to the audience]. Performance is about the ‘real-life’ of the artist... She is both signifier and that which is signified. Nothing stands between spectator and performer¹⁰⁴.

Ao clamarem autoridade sobre os seus discursos¹⁰⁵ através da arte, as mulheres artistas questionam a fantasia do sujeito modernista fixo, normativo e centrado, conforme define Jones. E, assim, a performance age como um vetor de mudança e contestação contra ideologias como o “racismo, colonialismo, classismo e heterossexismo”¹⁰⁶.

O posicionamento em relação direta com dimensões políticas e a atitude de cidadania ativa através da arte faz com que se alterem os motivos de representação. Neste caso, conforme afirma Madeira, o foco das obras artísticas volta-se para os temas da esfera social, e não mais para os objetos¹⁰⁷. Desta forma, a arte adquire um grande poder, de acordo com Madeira:

¹⁰¹ Jones. “‘Presence’ in absentia: Experiencing Performance as Documentation”, 13.

¹⁰² Jones, “‘Presence’ in absentia”, 13.

¹⁰³ Jones, “‘Presence’ in absentia”, 13.

¹⁰⁴ Catherine Elwes. Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women, In *Women’s Images of Men* (Londres: Writers and Readers Publishing, 1985), 165.

¹⁰⁵ Conforme termo utilizado por Jones.

¹⁰⁶ Jones. “‘Presence’ in absentia”, 12.

¹⁰⁷ Madeira, 30.

a arte da performance e a arte participativa podem tornar-se um poder alternativo à própria política, uma polis paralela, ancorada no envolvimento e intervenção do cidadão, operando na sociedade civil e para além da autoridade do Estado, concorrendo como um poder cívico de cidadania e intervenção.¹⁰⁸

A adoção da performance como forma de, ao vivo, refletir sobre contextos políticos contemporâneos, conferiu a este *medium* um carácter de arte combativa¹⁰⁹, revolucionária e contestadora. Neste sentido, as performances permitiam envolver o público e unir, de maneira direta e explícita, a arte e a vida, com a rutura de limites históricos estabelecidos.

Neste sentido, torna-se pertinente assinalar a dupla relação entre arte e a experiência humana: a arte não é apenas um reflexo daquilo que é experienciado pela sociedade, mas um elemento que pode alterar elementos da vida coletiva. Para exemplificar esta relação, Laurie Carlos faz referência às manifestações nas ruas de Paris em 1968. Para a autora, as manifestações tornaram esta relação de duplicidade explícita para todos, trazendo para o espaço público manifestações que utilizavam da performance como ato de ativismo. Os protestos que utilizaram da performance para reivindicar suas demandas fizeram parte de uma revolução política, mas também artística¹¹⁰. Neste sentido, a relação entre contexto social e arte é crucial:

[...] the worst kinds of histories (say, traditional “art histories”) are precisely those that pretend that culture (say: art, performance) has nothing to do with other modes of human experience, circuits of economic exchange, and expressions of power.¹¹¹

Durante todo o período de estabelecimento da performance como *medium*, as mulheres artistas estiveram envolvidas¹¹². Os seus trabalhos através da performance tinham outros interesses que aqueles desenvolvidos pelos seus colegas artistas homens, conforme afirma a curadora e crítica de arte Lucy Lippard (1937-). Lippard refere que a *body art* que estava a ser desenvolvida no início dos anos 1960 (principalmente no cenário norte-americano) suscitava pouco o interesse de mulheres artistas:

¹⁰⁸ Madeira, 30.

¹⁰⁹ Laurie Carlos, em Goldberg, *Performance: Live Art since the 60s*, 19.

¹¹⁰ Laurie Carlos, em Goldberg, *Performance: Live Art since the 60s*, 19.

¹¹¹ Jones. *Perform, Repeat, Record*, 12

¹¹² Carlson. *Performance: a critical introduction*, 131.

Bruce Nauman was ‘Thighing,’ Vito Acconci was masturbating, Dennis Oppenheim was sunbathing and burning, and Barry Le Va was slamming into walls¹¹³.

Neste sentido, um dos elementos que diferencia a *body art* desenvolvida por artistas mulheres da dos seus colegas homens no mesmo período foi o interesse pela abordagem de temáticas como a violência e a violação, com aproximações extremamente diferentes (e abordagens mais feministas¹¹⁴) dos seus colegas. Estas peças, porém, não eram recebidas sem resistências e críticas, conforme afirmou Yvonne Rainer, que foi criticada por colegas no início dos anos 1960 por explorar na sua arte “projeções femininas”¹¹⁵, transportando ações do quotidiano e as suas vivências como mulher para ações de performance.

No início da década de 1960, considerar tais vivências dentro do campo artístico e adotar uma diferente abordagem da performance era um ato solitário para as mulheres artistas que decidiam seguir por este caminho, como Yoko Ono e Carolee Schneeman. Schneeman afirmou na época que estava a trabalhar praticamente sozinha num campo [da performance] dominado por uma ideologia de dominação masculina¹¹⁶. A consciente decisão de abordar o tema da experiência pessoal é também uma prática de resistência vinda de mulheres artistas, frente às críticas recebidas, típicas da ideologia predominantemente masculina no campo da arte.

Um exemplo da abordagem da experiência pessoal de forma política é *Interior Scroll*, obra de Carolee Schneeman, de 1975. Na performance, a artista resgata um rolo de papel de dentro da sua vagina, como um cordão umbilical, que contém um texto, lido pela artista para o público. Este texto relata as palavras de um “realizador estruturalista” que não conseguia olhar para os filmes de Schneeman, devido à sua “desordem pessoal, persistência de sentimentos, [...] técnicas primitivas”¹¹⁷. Entre as reflexões possíveis suscitadas pela performance de Schneeman, a posição da artista de adotar o pessoal, e ressaltar as marcações de género sobre os corpos, tem um carácter disruptivo. Esta disrupção ocorre, pois, a história e crítica de arte tradicional diminui e inferioriza tais posicionamentos relacionados às críticas de género.

¹¹³ Rainer, 1972, 125 *apud* Carlson, 2004, 132.

¹¹⁴ Carlson, 132.

¹¹⁵ Carlson, 131.

¹¹⁶ Carlson, 132.

¹¹⁷ Jones. “‘Presence’ in absentia”, 12.

Conforme afirma Jones, nesta performance Schneeman integra o espaço interior do órgão genital feminino, normalmente não visível, ao espaço exterior. Ao ultrapassar estas barreiras, a artista recusa o *male gaze*¹¹⁸ e nega a relação de fetiche com o corpo feminino, comumente colocada em prática. A perspectiva de que a genitália feminina é um espaço ‘em falta’ é invertida por Schneeman: “she is not lacking but possesses genitals, and they are nonmale”¹¹⁹. Schneeman dialoga com as posições histórica e socialmente identificadas com o feminino e o masculino.

Neste sentido, através da sua performance, Schneeman traz para o campo do visível a genitália feminina. Num mundo onde historicamente a vagina é representada como símbolo de falta, fraqueza e submissão, a artista reivindica e apresenta outra possibilidade de narrativa para o próprio corpo.

A ideia da crítica e história da arte construídas através de critérios objetivos foi também desafiada por Schneeman. A artista questiona a prática modernista de criar a partir de um “distanciamento pessoal”, e a ideia de um ser universal (homem branco) e neutro.¹²⁰

my work has to do with cutting through the idealized (mostly male) mythology of the ‘abstracted self’ or the ‘invented self’ – i.e., work... [where the male artist] retain [s] power and distancing over the situation¹²¹.

O exemplo de Schneeman é abordado aqui para exemplificar como os trabalhos que se aproximavam de uma abordagem da experiência pessoal, e principalmente da vivência política marcada pelo gênero, eram distanciados de uma consagração na crítica artística. O campo da crítica era ditado pelos ideais patriarcais, onde a relevância e a qualidade da produção artística eram definidas por um seleto grupo de indivíduos, na sua maioria cisgêneros, héteros, brancos e europeus/norte-americanos.

¹¹⁸ O termo *male gaze* foi criado pela crítica de cinema Laura Mulvey em 1975, no artigo ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’. A autora utilizou-se de conceitos da psicanálise para defender a teoria de que a forma como mulheres eram representadas no cinema desenvolveu-se apoiada em narrativas de objetificação feminina. Esta dinâmica, de acordo com Mulvey, estabeleceu-se para satisfazer as necessidades psicológicas masculinas dentro da sociedade patriarcal. Conforme escreveu a autora, “male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly.” O termo *male gaze* popularizou-se, e é utilizado para referir-se à forma como mulheres são representadas através da perspectiva masculina, obedecendo valores da sociedade patriarcal.

Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, nº 3 (Outono 1975): 6-18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

¹¹⁹ Jones. “‘Presence’ in absentia”, 12.

¹²⁰ Amelia Jones. *Body art/Performing the subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 5.

¹²¹ Jones, *Body art*, 5.

Percebe-se assim como os diferentes experimentos performáticos realizados por artistas mulheres nas décadas de 1960 e 70 apresentam perspectivas inovadoras para questões frequentemente ignoradas pelos artistas homens. A performance abre espaço para corpos historicamente silenciados, como os das mulheres, se expressarem de formas múltiplas.

I.2.4 Considerações adicionais a respeito da construção da performance na América Latina

Ao longo da década de 1960 – ao mesmo tempo que reações ao pós-guerra estavam lentamente a arrefecer¹²² na Europa, a sociedade de consumo em massa crescia, principalmente nos Estados Unidos, e a Guerra do Vietname recebia críticas internacionais – a América Latina passava por um período político específico no contexto mundial. A tomada de poder por diversos regimes autoritários e ditatoriais no cenário latino-americano cerceou liberdades e afetou diretamente o campo artístico, principalmente através da censura e da perseguição de artistas.

Desta forma, o cenário de transformações na sociedade, com a presença de conflitos e tensões políticas, teve grande efeito sobre a criação artística, levando muitos artistas ao exílio. Alguns dos artistas que desafiavam a censura assumiram posições de ativismo através de suas obras.

No contexto latino-americano deste período, principalmente entre as mulheres artistas, o corpo assume um papel central na arte, e em especial na performance. Mara Polgovsky Ezcurra defende que estas transformações na arte latino-americana, entre os anos 1970-1980, resultam do “retorno póstumo dos corpos assassinados e desaparecidos clandestinamente pelos regimes autoritários dos anos anteriores”¹²³.

As performances realizadas por mulheres artistas e a abordagem de temas como o feminismo através da arte são diferentes nos contextos da América Latina e dos Estados Unidos. No ambiente da produção artística norte-americana, o feminismo desenvolve-se após

a decade of Civil Rights activism—mass marches on Washington led by the Rev. Martin Luther King and others, bus boycotts and freedom rides in the

¹²² Laurie Carlos, em Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s*, 37.

¹²³ Ezcurra, 5. Tradução minha.

South, Black Panther militarism with its separatist black identity salute of clenched fist held high and the slogan Black Is Beautiful.¹²⁴

Já a conjuntura de produção da performance no cenário latino-americano do período entre os anos 1960-1980 é atravessada por realidades particulares e diferentes prioridades na luta por direitos sociais.

Ao focar, neste trabalho, na arte performativa da América Latina no período entre os anos 1960-1980, não tenho como objetivo colocar todos os diferentes contextos nacionais do diverso e extenso continente latino-americano numa mesma conjuntura. É fundamental o reconhecimento de que as especificidades e diferenças particulares de cada país foram conformadoras das suas representações artísticas.

Os trabalhos e artistas abordados aqui podem ser vistos como unidos nas suas constelações, inseridos nos seus contextos, certamente complexos e particulares. Entretanto, estes não estavam isolados de interferências das mais diferentes origens, e tinham conhecimento da produção já realizada e em desenvolvimento nos continentes europeu e norte-americano.

As mudanças e impactos no campo artístico trazidos pela abordagem da violência sobre os corpos, bem como a demonstração da sua vulnerabilidade, são referidas por Ezcurra como parte de uma “virada performativa na produção artística latino-americana”¹²⁵. Esta ‘virada’ refere-se a um abandono pelos artistas dos “modelos artísticos de vanguarda dos anos 1960”, ou, como também refere a autora, a desintegração da linguagem de uma era¹²⁶.

Este desintegrar de uma linguagem está intrinsecamente ligado à desilusão de projetos políticos revolucionários, que são afetados pela violência dos regimes autoritários no poder. Sem uma “utopia coletiva”¹²⁷ que pudesse substituir os desejos de uma revolução social, a resposta artística é procurar outras alternativas à forma de criar. Como consequência, “o corpo vivo e a vulnerabilidade do corpo a lesões, doenças e morte ocuparam o centro das atenções”¹²⁸. A ‘virada performativa’ relaciona-se com a nova intensidade da importância conferida ao corpo, num processo de adoção de “novas formas, novos significados e novas estratégias”¹²⁹ das políticas artísticas:

¹²⁴ Laurie Carlos, em Goldberg. *Performance: Live Art since the 60s*, 25.

¹²⁵ Ezcurra, 5.

¹²⁶ Ezcurra, 5.

¹²⁷ Ezcurra, 5.

¹²⁸ Ezcurra, 5.

¹²⁹ Ezcurra, 5.

From the 1960s to the mid-1980s the body was a place of experimentation, resistance, and transgression¹³⁰.

Através do foco na corporalidade e no seu carácter político, a *body art* desenvolveu diálogos sobre poder e controle e como estes se manifestaram através dos corpos. Esta ‘virada’ performativa também foi sincronizada com o crescente interesse nos estudos de filosofia, antropologia e sociologia, que no período voltaram-se para a “análise do corpo socialmente regulado e monitorado, e da sexualidade como a grande narrativa pela qual o Ocidente organizou e estigmatizou a diferença”¹³¹, como relacionado nas teorias desenvolvidas por Michel Foucault¹³².

A experiência e a vivência manifestadas através da corporalidade têm grande influência das teorias feministas, internacionalmente em expansão e difusão no período entre os anos 1970-1980 e além. Andrea Giunta afirma que a investigação artística realizada pelas mulheres artistas latino-americanas do período, que abordaram as referidas teorias, foi tão intensa que estas “representaram a maior transformação iconográfica do século XX”¹³³.

As teorias e o movimento feminista do período trazem à tona não apenas o facto de que as políticas de controle são exercidas por um poder soberano, mas também de que este controle não é exercido de forma indiscriminada e genérica, mas sim pautado e particular a um corpo que possui marcadores de género¹³⁴.

Ressalta-se aqui que a crítica à violência perpetrada por regimes autoritários sobre os corpos marcados pelo género via-se, neste período, muito subordinada às questões consideradas “maiores” dentro da luta popular, socialista e revolucionária¹³⁵. O questionamento da reprodução de estruturas patriarcais tinha pouco espaço nas

¹³⁰ Andrea Giunta. “Traces in the Shape of History”, *Radical Women: Latin American Art 1960-1985* (Los Angeles: Hammer Museum and DelMonico Books/Prestel), 299.

¹³¹ Andrea Giunta. “The Iconographic Turn: The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists”, *Radical Women: Latin American Art 1960-1985* (Los Angeles: Hammer Museum and DelMonico Books/Prestel), 29. Tradução minha.

¹³² Conforme afirma Andrea Giunta no catálogo *Radical Women*, no período entre os anos 1960 e 1980 cresceram os estudos que analisaram o corpo e a sexualidade. Estas análises tinham como foco a estratégia de regulação dos corpos. A sexualidade como narrativa de controle e estigmatização foi abordada principalmente pelo autor e filósofo Michel Foucault. Foucault escreveu sobre estas teorias nos livros *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975) e *The History of Sexuality* (1976-84). Estes estudos, conforme afirma Giunta, são evidência da centralidade do corpo nas reflexões iniciadas nos anos 1960. Giunta, “The Iconographic Turn”, *Radical Women*, 29-34.

¹³³ Giunta. “The Iconographic Turn”, *Radical Women*, 29. Tradução minha.

¹³⁴ Ezcurra, 5.

¹³⁵ Giunta. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2021), Ebook.

organizações de esquerda revolucionária, e a agenda feminista era, muitas vezes, vista como uma “ameaça para a unidade da classe operária. O pessoal não era político.”¹³⁶.

Em diversos contextos revolucionários latino-americanos, como é o caso argentino mencionado por Andrea Giunta, “o camponês e o operário eram os únicos sujeitos históricos da revolução”¹³⁷. Ou seja, na própria resistência contra a repressão e a censura política e artística, as reivindicações e denúncias de uma opressão aos corpos marcados pelo gênero era também inferiorizada por companheiros de revolução. As revolucionárias consideradas modelo para a militância eram aquelas que marchavam ao lado dos seus maridos, inseridas num sistema de morais sexuais monogâmicas e focado na família nuclear, sendo esperado da mulher que diminuísse as suas demandas dentro do espectro “pessoal” para integrar-se num coletivo uniforme, personificado no homem trabalhador e em defesa dos direitos e interesses deste. Este facto leva algumas das artistas mulheres do período a distanciarem-se da luta organizada por partidos e sindicatos, procurando associações a novos conceitos e teorias, forjando novas reivindicações e conexões através da arte.

A ideologia da mulher revolucionária ideal é registada em escritos como o de Luis Ortolani, membro do Partido Revolucionário dos Trabalhadores da Argentina (PRT):

qué mejor que tener una compañera estable, militante, totalmente integrada com uno, que nos permite consultarle todos los problemas, como ella hace com nosotros, que nos permite tener solucionados todos los problemas individuales, de todo orden, desde los biológicos hasta los culturales¹³⁸.

Apesar das divergências nas prioridades das pautas de luta social em diferentes grupos, a noção da repercussão na vida individual e, conseqüentemente, coletiva, das políticas de poder em vigor, é elemento central da obra de diferentes mulheres artistas latino-americanas do período, traduzido no lema o “pessoal é político”. Muitas destas performances aplicam estas ideias, questionando também fatores internos ao campo artístico, como, por exemplo, o desmerecimento da dimensão pessoal na representação artística ao longo da história da arte tradicional.

¹³⁶ Giunta, 1287. Tradução minha.

¹³⁷ Giunta, 1287. Tradução minha.

¹³⁸ Luis Ortolani, “Moral y proletarización”, *Políticas de la Memoria 5* (Buenos Aires: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas em la Argentina, c. 1972): 93-102, citado em Giunta. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2021), 1321.

A abordagem do ambiente doméstico, do espaço privado, da violência sexual e de temáticas historicamente associadas a um universo tido como “feminino”, resulta na classificação destas obras como uma arte inferior, “kitsch”, ou “insípida”¹³⁹. Conforme pode se constatar nos livros e compilações de história da arte contemporânea, e como afirma Cecilia Fajardo-Hill, o trabalho de mulheres artistas recebeu maior destaque durante o século XX - e ainda hoje em retrospectivas -, quando sob as identificações com o

[...] surrealismo, abstração geométrica, e mais recentemente, *pop art*. Estes movimentos permitem alguma forma de apagamento ou enquadramento das mulheres dentro de parâmetros existentes. A abstração é particularmente confortável por sua aparente neutralização ou ausência de questões de gênero.¹⁴⁰

Entretanto, é justamente através da criação a partir das vivências do universo doméstico - historicamente desvalorizadas como abordagem artística - e politizando o individual que mulheres artistas na América Latina recorreram principalmente à performance. Estas artistas colocaram o corpo em evidência, no centro das suas produções, e serão destaques neste *medium*, ainda em desenvolvimento no período do início dos anos 1960.

No subcapítulo seguinte, pretende-se analisar como se apresentava o cenário para o desenvolvimento da prática artística de mulheres na América Latina durante as ditaduras entre os anos 1960-1980. Através desta contextualização, serão analisadas quais as formas encontradas para abordar a violência e desenvolver poéticas artísticas no cerceamento representado pela censura e repressão do Estado.

I.3 Casos latino-americanos: mulheres artistas e a denúncia de repressão política e censura

“Nós, latino-americanos
Somos todos irmãos
mas não porque tenhamos
a mesma mãe e o mesmo pai: temos é o mesmo parceiro

¹³⁹ Cecilia Fajardo-Hill. “The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices”, *Radical Women: Latin American Art 1960-1985* (Los Angeles: Hammer Museum and DelMonico Books/Prestel, 2017), 21.

¹⁴⁰ Fajardo-Hill, 21. Tradução minha.

que nos trai. Somos todos irmãos não porque dividamos
o mesmo teto e a mesma mesa: divisamos a mesma espada sobre nossa cabeça.

Somos todos irmãos
não porque tenhamos
o mesmo braço, o mesmo sobrenome: temos um mesmo trajeto
de sanha e fome. Somos todos irmãos não porque seja o mesmo sangue
que no corpo levamos:
o que é o mesmo é o modo
como o derramamos.”

Ferreira Gullar, Barulhos, 1989

O período compreendido entre o final dos anos 1960 e o início de 1970 na América Latina foi pautado pela ativa militância de esquerda como resposta aos regimes ditatoriais que se espalhavam pela região. O continente latino-americano tinha dois terços da sua população vivendo sob regimes ditatoriais, numa época em que a sua estimativa populacional era de cerca de 400 milhões de pessoas. Os regimes ditatoriais latino-americanos foram, em grande parte, executados com apoio técnico, financeiro e de instrução pelo governo dos Estados Unidos da América. Este processo ocorreu através da Operação Condor, que possibilitou a sistemática perseguição, tortura e aprisionamento de dissidentes políticos para instaurar ditaduras e mantê-las no poder¹⁴¹. Devido ao seu caráter clandestino, até hoje os números exatos de mortos, torturados, aprisionados e exilados são desconhecidos, porém algumas fontes sugerem que o número de mortos pode chegar a 60 mil¹⁴².

A militância revolucionária, e por vezes armada, foi vista como a única opção para um setor da população, que desejava restaurar valores políticos e resistir à repressão e à violência estatal. A associação entre a vanguarda artística e as forças de resistência foi de extrema proximidade neste período, onde, em alguns países, a “militância tornou-se o verdadeiro teste do autêntico [artista e] intelectual”¹⁴³.

O comprometimento de membros do setor artístico em diferentes contextos geográficos relacionava-se com as suas esperanças por uma transformação social, e levou

¹⁴¹ Patrice J. McSherry. “Tracking the Origins of a State Terror Network: Operation Condor”. *Latin American Perspectives* 29, nº 1 (Janeiro, 2002): 38–60.

¹⁴² Larry Rohter. “Exposing the Legacy of Operation Condor”. *New York Times*, 24 de janeiro, 2014, <http://lens.blogs.nytimes.com/2014/01/24/exposing-the-legacy-of-operation-condor/>.

¹⁴³ Jean Franco. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War* (Cambridge: Harvard University Press, 2002), 88. Tradução minha.

a uma tendência de posicionamento intelectual que não deixasse dúvidas a respeito do seu empenho nas revoluções. A tradução desta postura para a prática artística levou muitos artistas a incorporarem ativamente estas demandas nos seus trabalhos, comprometendo-se com ações desafiadoras da opressão, e que causassem tensão política na censura aplicada pelos regimes.

Em 1986, as artistas Janet Toro e Claudia Winter realizaram a performance *Dos preguntas (two questions)* nas ruas de Santiago, Chile, onde seguravam cartazes que continham as indagações: “Por quê estás triste?” e “Por quê estás feliz?” (Figura 4). A aparente simples e banal pergunta carregada pelos corpos das artistas causou extrema disrupção na rotina da cidade, fazendo com que pessoas se aglomerassem e se aproximassem para falar sobre o que lhes causava tais emoções. Janet Toro:

These two simple questions woke up, at that time, an unexpected commotion, dozens of people approached us and expressed their opinions, their truths. It was impressive to see the tremendous need for expression that passersby had. There was a generalized anguish, they all spoke of loss, of pain, of sadness, of unemployment, of damage.¹⁴⁴



Figura 4: *Dos preguntas (two questions)* (1986), de Janet Toro e Claudia Winter. Fonte: Janet Toro. <https://janet-toro.com/1986-dos-preguntas/>

No momento de realização da ação, esta simples interferência na rotina, que desorganizou a dinâmica espacial através da performance, é automaticamente tomada como uma ameaça pela polícia chilena. Sob regime ditatorial comandado pelo general Augusto Pinochet desde 1973 até 1990, o país viveu uma das ditaduras mais violentas do

¹⁴⁴ Janet Toro, “Dos preguntas”. Janet Toro. Acesso em 12 de Outubro, 2023. <https://janet-toro.com/1986-dos-preguntas/>.

continente, contabilizando 3.500-4.000 mortos e desaparecidos, cerca de 40.000 pessoas torturadas e mais de 200.000 exilados, de acordo com Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação (1991) e a Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura (2005).

A constante repressão coletiva objetivava o silenciamento, e a performance realizada por Janet Toro e Cláudia Winter suscitou o público a confrontar-se com a repressão e tentar rompê-la de alguma maneira. A potencialidade do ato foi um elemento visto como ameaçador pela polícia chilena, que prontamente abordou as artistas e ordenou o encerramento das suas ações. A tensão dos papéis assumidos pelo público, artistas e demais elementos é intrínseco à arte da performance, e aqui, os policiais foram incluídos pelas artistas na sua ação, e indagados pela pergunta trazida nos cartazes, que questionavam sobre o porquê da sua tristeza, evocando o lado humano dos agentes.

A performance aqui causou tensões também ao nível de definição da sua prática, pois confrontou público e forças policiais com a dificuldade em definir a ação sendo presenciada, e o porquê de esta infringir a lei do regime em vigor. Ao questionar Toro sobre o que estava sendo feito, a artista respondeu que se tratava de uma “*art action*”, e que esta era “um ato que não é teatro e não é dança, ele está no limite”¹⁴⁵. O polícia reafirmou a proibição do ato, e exigiu o término da ação ou o aprisionamento da artista, a qual encerrou sua performance, com um público relutante, e voltou a tornar-se novamente “anónima no fluxo das ruas”¹⁴⁶.

As dimensões entre pessoal e público foram colocadas em conflito pelas experiências individuais e do coletivo dos diferentes atores envolvidos nesta ação performática, que interagiram concomitantemente. A dimensão da experiência privada tornada coletiva e política rompeu a barreira do privado e foi elemento central desta “*performative turn*” mencionada por Ezcurra. Esta ação fez parte, ainda que em data considerada já avançada no período dos regimes ditatoriais, do espírito de tentativa de quebra da rotina de silenciamento, medo e repressão, e constitui uma subversão através da arte.

É essencial relacionar tais ações artísticas e aparições públicas como desafiadoras da estratégia estatal de “percepção generalizada do senso de ameaça”¹⁴⁷, que dominava a sociedade chilena durante o regime. Práticas de repressão que envolviam a violência institucionalizada tinham papel central no estabelecimento de tal sensação comum de

¹⁴⁵ Janet Toro, “Dos preguntas”.

¹⁴⁶ Janet Toro, “Dos Preguntas”. Tradução minha.

¹⁴⁷ Ezcurra, 31.

medo entre a população, e eram justificadas como métodos para prevenir maiores violências: “violence as a salvation from violence”¹⁴⁸. Esta justificação foi comum entre as diferentes ditaduras instituídas na América Latina no período, que se aliavam também com um discurso de defesa da nação, família, religião e moralidade¹⁴⁹.

No particular caso do Chile, as práticas de tortura e violência infligida ao corpo tiveram consequências ao tentar de certa forma domesticar a sociedade que, ao longo do tempo, desenvolveu complexas relações com a autopunição e auto-constrangimento. Por medo da repressão de Estado, a própria sociedade realizou sobre si formas de silenciamento. Ezcurra menciona que esta autorrepressão tem ecos nas demonstrações de dor autoinfligida presente nas produções culturais do país durante a ditadura, envolvendo inclusive, e principalmente, a *live art*¹⁵⁰.

A repressão de estado e a violência manifestaram-se em diferentes representações, e a autoflagelação foi uma imagem frequente. A descrição realizada por Ezcurra sobre trabalhos da obra da artista chilena Diamela Eltit (1949-), principalmente a série de performances realizada no início dos anos 1980, traz-nos algumas destas imagens da violência frequente na *performance art* do período no cenário latino-americano:

Self-punishment, self-censorship, and self-disappearance (from public visibility and political engagement) were, in this sense, the ultimate forms of authoritarian repression [...]. In other words, one could argue that the witness of a state crime who decides to remain silent, the political prisoner carrying a suicide pill, the activist burning his or her own library, and the militant who betrays his or her comrades can all be critically thought through the image of Eltit’s mortified, self-mutilated body.¹⁵¹

Atos artísticos subversivos e que romperam a censura foram protagonizados em muitos momentos neste período por artistas mulheres que, através dos seus corpos “poeticamente emancipados do mandato social, seriam capazes de perturbar os parâmetros repressivos do aparato estatal ditatorial”¹⁵², conforme afirma Andreia Giunta.

Diversas outras ações artísticas tomaram o espaço público em países latino-americanos durante o período ditatorial. Ainda no cenário chileno, o coletivo de artistas denominado CADA teve expressiva importância neste tipo de ações.

¹⁴⁸ Steve Sturn, *Battling for Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet’s Chile, 1973-1988* (Durham: Duke University Press, 2006), 36, citado em Ezcurra, *Touched Bodies*, 31.

¹⁴⁹ Ezcurra, 31.

¹⁵⁰ Ezcurra, 32.

¹⁵¹ Ezcurra, 34.

¹⁵² Fajardo-Hill, 256.

O Colectivo Acciones de Arte atuou através de ações de arte ou performances ao vivo em diferentes espaços públicos da cidade de Santiago, no Chile. O coletivo uniu elementos com enfoques e formações diversas, como as artes visuais, a escrita e a sociologia: Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Diamela Eltit, Raúl Zurita e Fernando Balcells. A criação do grupo já foi anteriormente apontada como uma tentativa de resistência à censura artística realizada pelo regime, e a sua emergência coincidiu com a criação da nova constituição chilena em 1980. O novo documento concedia mais poderes ao ditador Pinochet, reafirmado no mesmo documento como presidente¹⁵³.

Como reflexo tanto da nova constituição, como de correntes teóricas adotadas por aqueles que a escreveram, o país viu um intenso esforço para o esvaziamento de investimentos estatais no bem-estar social, como em campos da saúde e educação. Além disso, a ideia de autossacrifício foi adotada a favor da “modernização”¹⁵⁴, que permitiu a violação de direitos humanos para que fosse alcançada.

Ao mesmo tempo que este contexto político se desenvolveu, cresceram no espaço público as manifestações artísticas e ações populares, a tentar de certa forma recuperar este espaço que por tanto tempo foi negado à população, já que no início dos anos 1980 no Chile, a “perseguição ativa de intelectuais e artistas perdeu intensidade”¹⁵⁵. Projetos artísticos e intelectuais de experimentação despontavam, como *workshops*, grupos de teatro e galerias de arte, não no espaço público, porém na clandestinidade, e com uma pluralidade de visões políticas e estéticas, não se constituindo como um só movimento uníssono, mas diferentes experimentações plurais.

No isolamento destas experimentações na clandestinidade e neste ambiente que permitiu produtivos debates, surgiu o CADA, que se focou em ações que se materializavam no espaço público, na cidade. O espaço urbano era visto pelo coletivo como o cenário ideal para “contestar estes símbolos que produzem, dividem e distribuem hierarquias nos espaços (urbanos)”¹⁵⁶.

A simbologia era um elemento importante para as ações do grupo, pois toda a contestação que pudesse ser minimamente relacionada com o questionamento dos valores do regime constituía-se como ilegal. Sendo assim, o coletivo dialogava com as diferentes formas possíveis de aludir à repressão e às ideologias da ditadura, numa arte

¹⁵³ Ezcurra, 35.

¹⁵⁴ Ezcurra, 35.

¹⁵⁵ Ezcurra, 35.

¹⁵⁶ Ezcurra, 36. Tradução minha.

transdisciplinar através da performance, literatura, poesia, vídeo, cinema e demais artes visuais.

Em 1979, ano de formação do CADA, Lotty Rosenfeld (1943-2020), um dos elementos do grupo, leva estas ideias para a rua, em *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Na ação, Rosenfeld utiliza pedaços de fita adesiva do mesmo comprimento das marcas que dividem o pavimento para as aderir repetidamente ao chão, transformando as linhas em sequência da estrada em diversas cruces (Figura 5). A ação, realizada na cidade de Santiago, perturba o espaço público, ao confundir os sinais de trânsito, e adiciona diversas camadas de significado ao simples e repetido ato. A artista expõe o seu corpo, de forma isolada, ao perigo da manifestação no espaço público que se apresentava no território chileno neste momento. Este ato pode ser observado através da perspectiva de uma manifestação de resistência à “normalidade imposta pelo poder repressivo e compromete-se com a tarefa de subverter sinais fundamentais à reflexão sobre a cidade, arte, e política”¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Andrea Giunta. “Poetics of Resistance”, *Radical Women: Latin American Art 1960-1985* (Los Angeles: Hammer Museum and DelMonico Books/Prestel, 2017), 253. Tradução minha.



Figura 5: *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld. Fonte: MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Hammer Museum, <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento-a-mile-of-crosses-on-the-pavement>

As ideologias do CADA e as suas práticas, nomeadamente o uso de simbologias e a ocupação do espaço urbano e público, estão claramente presentes nesta obra de Rosenfeld. O ato de resistência de recuperar o espaço público tem enorme potência, visto que durante a ditadura de Augusto Pinochet estes espaços haviam sido excluídos da população, que se concentrava no isolamento dos espaços privados, impedida de reunir-se abertamente e às vistas do regime. A simples reunião de duas ou mais pessoas no espaço público por vezes era taxada como um ato subversivo por regimes das várias ditaduras latino-americanas, que rapidamente se desfaziam através da repressão e da violência. Assim, a solidão de Rosenfeld ao praticar tal ato também apela à retomada pelas massas destes espaços, ao demonstrar a potência da ação de um só corpo através de um ato transgressor.

As cruzes presentes no nome da ação de Rosenfeld, e também no chão, suscitam imagens de crucificação, dor e morte, ao mesmo tempo em que são sinais de adição (+), e autocolantes no chão¹⁵⁸. Estes elementos são condizentes com as práticas do CADA, intervindo na “recepção pública de sinais e realidades sociais, transgredindo os mandatos inerentes na ordem social”¹⁵⁹.

O sinal da cruz, ou de adição, reaparece em ações posteriores do CADA, como na criação do ícone que se tornou um dos símbolos da resistência chilena: “No +” (não mais). Este símbolo, desenvolvido dez anos após o golpe militar que tirou do poder o presidente democraticamente eleito Salvador Allende, foi amplamente utilizado por diversos setores da sociedade chilena na luta pela igualdade de direitos e pela democracia (Figura 6).



Figura 6: NO+, CADA (1983-1989), sendo utilizado em um protesto no Chile, foto de Lotty Rosenfeld. Fonte: ArtReview, <https://artreview.com/how-chilean-artist-lotty-rosenfeld-created-an-enduring-protest-symbol/>

O símbolo foi desenvolvido com a proposta de ser um texto aberto, e foi apropriado e utilizado para reivindicar diferentes variáveis no campo da justiça social: No + medo, No + violência..., e apresenta-se como uma ação que perdura durante o tempo, adquirindo novos significados¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Giunta. “Poetics of Resistance”, *Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, 253.

¹⁵⁹ January Parkos Arnall; Marcela Guerrero. “Artists’ Biographies”, *Radical Women: Latin American Art 1960-1985* (Los Angeles: Hammer Museum and DelMonico Books/Prestel, 2017), 347. Tradução minha.

¹⁶⁰ Hemispheric Institute. “No + (1983 - Até o Presente).” Hemispheric Institute. Acesso em 12 de Outubro, 2023. <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidv1-collections/item/501-cada-no-mas.html>.

Além das obras analisadas no contexto chileno, várias outras ações realizadas por mulheres artistas incorporaram elementos da performance e representações da violência entre os anos 1960 e 1980 na América Latina.

Na Colômbia, a artista María Evelia Marmolejo (1958-) realizou em 1981 a performance¹⁶¹ *Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos)*. Na ação, realizada na praça do Centro Administrativo Municipal da cidade de Cali, a artista vestiu-se com uma túnica e pano branco que cobriam parcialmente o seu rosto e a sua cabeça, e caminhou sobre uma faixa branca, no chão da praça. Ao longo da performance, que durou cerca de 20 minutos, Marmolejo sentou-se sobre a faixa e utilizou um bisturi para cortar a ponta dos seus dedos dos pés. Após a autoflagelação, a artista levantou-se e começou a caminhar novamente, deixando um rastro de sangue sobre a superfície branca no chão.

O público assistiu à performance ao som de um relógio a soar ‘tic-tac’. Na segunda parte da performance, a artista tentava ‘curar’ as feridas: Marmolejo aplicou ataduras nos cortes (Figura 7). A artista seguiu a sua caminhada, envolta nos curativos, e a ação terminou quando um relógio soou o alarme, que, conforme Marmolejo, a acordou de seu pesadelo¹⁶².

¹⁶¹ A artista também se referia a vários de seus trabalhos como *body art*, de acordo com Cecilia Fajardo-Hill, “María Evelia Marmolejo’s Political Body”, *ArtNexus* 85, Jun-Ago 2012, <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/maria-evelia-marmolejo-s-political-body>.

¹⁶² Maria Evelia Marmolejo, testemunho da artista no texto de Carmen María Jaramillo, “In the First Person: Poetics of Subjectivity in the Work of Colombian Women Artists, 1960-1980”, *Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, 269.



Figura 7: *Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos)* (1981), de María Evelia Marmolejo. Fonte: Instituto de Visión, <https://institutodevision.com/visionarios/maria-evelia-marmolejo/>

Refletindo sobre o complexo cenário político colombiano¹⁶³, Marmolejo criou esta performance durante o governo do presidente Julio César Turbay (Turbay esteve no

¹⁶³ Na época da realização desta performance por Marmolejo, a Colômbia já estava envolvida num Conflito armado, que se iniciou em 1964, e persiste até a atualidade. Considerado um dos conflitos mais antigos da América Latina, o país vive em constante disputa pelo poder entre diferentes as forças: os liberais, os conservadores e os socialistas. A disputa tem motivações que remontam a 1948, quando o líder político Jorge Eliécer Gaitán foi assassinado, iniciando um processo violento que envolveu diversos fatores, inclusive estrangeiros, como a ação dos Estados Unidos, que apoiaram a repressão anticomunista no país durante a década de 1960. A repressão, que uniu Liberais e Conservadores, e a inspiração na Revolução Cubana (1953-1959), instigaram a organização de diversos grupos. Alguns deles são: as FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia), grupo de guerrilha armada com ideais marxistas, o Exército de Libertação Nacional (ELN), o Exército Popular de Libertação, entre outros. Na década de 1980, o narcotráfico passa a ter papel importante no conflito, pois é através dos serviços de proteção oferecidos a traficantes que as FARC financiam o seu movimento, além dos sequestros de civis e pedidos de resgate em troca de valor monetário. Fontes: Mario A. Murillo, *Colombia and the United States: War, Unrest, and Destabilization (Open Media Books)* (New York: Seven Stories Press, 2003) e Natalio Cosoy, “Como a guerra entre o governo da Colômbia e as Farc começou e por que ela durou mais de 50 anos”, BBC News

cargo entre 1978–82). A artista realizou esta ação após o desaparecimento dos seus amigos e colegas estudantes¹⁶⁴ na Universidade de Santiago de Cali, onde estudou Direito e Artes. Além de chamar atenção para a violência sendo cometida no país, Marmolejo manifestou, através desta performance, a necessidade do processo de cicatrização¹⁶⁵ da sociedade colombiana, após os traumas violentos.

A violência da opressão política e “sua própria condição de mulher em uma sociedade machista”¹⁶⁶ foram assuntos que Marmolejo esteve comprometida em sua carreira artística.

Outro trabalho de Marmolejo que abordou a violência e uniu os conflitos políticos com questões de gênero foi *Tendidos* (1979), a sua primeira instalação. A obra consistia em um estendal coberto de pensos absorventes (usados e novos), que foram atados uns aos outros, e presos à parede por um gancho. O trabalho foi realizado como parte do exame final na Escola de Belas-Artes de Cali, e protestava contra as torturas e estupros das mulheres cometidos pelo Exército colombiano (o metal, referido através do gancho, era comumente utilizado nos atos violentos)¹⁶⁷.

Marmolejo foi forçada a largar o curso na Escola de Belas-Artes, pois seu trabalho não era aceito como escultura ou desenho. Apesar disto, um dos seus professores apresentou-a aos Situacionistas Vienenses, fato que Fajardo-Hill destaca como relevante para o desenvolvimento da poética da artista¹⁶⁸ na sua repetida utilização de sangue e fluidos corporais.

No Brasil, durante os anos 1960 e 1980, a artista Anna Maria Maiolino (1942-) realizou trabalhos em diferentes *media*, que refletiam sobre a violência estatal e a censura utilizada pelo regime militar. Maiolino nasceu no sul da Itália, em Scalea, e deixou o país após a Segunda Guerra Mundial, fixando residência no Brasil em 1960, após um período na Venezuela (1954-1960)¹⁶⁹.

A artista iniciou a sua formação artística em Caracas, na Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, entre 1958 e 1960. Já no Brasil, em 1961, Maiolino realizou o curso de

Brasil, 24 de Agosto de 2016, acessado em 10 de Maio de 2024, <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-37181620>.

¹⁶⁴ Carmen María Jaramillo, “In the First Person: Poetics of Subjectivity in the Work of Colombian Women Artists, 1960-1980”, *Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, 266.

¹⁶⁵ Cecilia Fajardo-Hill, *ArtNexus* 85.

¹⁶⁶ Cecilia Fajardo-Hill, *ArtNexus* 85.

¹⁶⁷ Cecilia Fajardo Hill, *ArtNexus* 85.

¹⁶⁸ Cecilia Fajardo Hill, *ArtNexus* 85.

¹⁶⁹ Trizoli, “Atravessamentos Feministas”, 77.

gravura em madeira na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e entre os anos 1968 e 1971 estudou em Nova Iorque, no International Pratt Graphic Center¹⁷⁰.

Maiolino foi uma das artistas do movimento da Nova Figuração, que se desenvolveu no Brasil “in reaction to abstraction and to political crisis in the country during the military dictatorship (1964-85)”¹⁷¹. O movimento artístico declarava-se comprometido com as questões sociais e políticas do momento, e tencionava por uma arte que questionasse a abstração geométrica e informal¹⁷².

O corpo na obra de Maiolino é representado neste período inicial por figuras, comumente de homens, que são “[...] decadentes e desfiguradas ainda que em posições rígidas e paramentadas, a exemplo do herói que usa farda mas está morto”. Este trecho de Camila Bechelany¹⁷³ refere-se a *O Herói* (1966) (Figura 8). Conforme a curadora e crítica de arte,

O corpo desmembrado e oprimido fazia parte do repertório de imagens dos artistas atuantes no contexto da Nova Figuração, fazendo alusão à situação de opressão e confinamento que está conectado ao estado de espírito da época, marcada pela repressão de ideias e de corpos¹⁷⁴.

A representação do corpo como um elemento desfigurado é corroborada por Claudia Calirman, que afirma terem sido comuns os trabalhos que lidavam com “partes do corpo, vísceras, e a pele fragmentada e dilacerada”¹⁷⁵, além de comidas e excrementos, como em *Glu, glu, glu...* (1966), de Maiolino.

¹⁷⁰ Luisa Strina, “Anna Maria Maiolino – Biography”, Luisa Strina, acesso em 22 de Maio, 2024, <https://www.luisastrina.com.br/artists/29-anna-maria-maiolino/biography/>.

¹⁷¹ Leslie Cozzi, “Anna Maria Maiolino”, Hammer Museum, acesso em 22 de Maio, 2024, <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/anna-maria-maiolino>.

¹⁷² “[...] o movimento se orientava em mudar o tratamento da figura a partir de um questionamento da abstração geométrica e informal. Suas premissas eram a impessoalidade da execução, o que implicava a possibilidade da reprodutibilidade da obra e o questionamento da autoria; a aproximação entre obra e espectador, utilizando objetos ou elementos “reais” e evitando o distanciamento contemplativo; a apropriação de técnicas da publicidade; e a indiferenciação entre alta e baixa cultura.” Camila Bechelany, *Mulheres na Nova Figuração: corpo e posicionamento* (São Paulo: Galeria Superfície, 2023), 1.

¹⁷³ Camila Bechelany é curadora, editora e crítica de arte. Possui mestrado pela New York University, em Arte e Política, e pela EHESS de Paris, em Antropologia Social. Bechelany atuou como curadora assistente no Museu de Arte de São Paulo (MASP), e atualmente é diretora de relações institucionais na Galeria Nara Roesler. Bechelany, *Mulheres na Nova Figuração*, 1.

¹⁷⁴ Bechelany, *Mulheres na Nova Figuração*, 1.

¹⁷⁵ Claudia Calirman, “‘Epidermic’ and Visceral Works: Lygia Pape and Anna Maria Maiolino”, *Women’s Art Journal* 35, n° 2 (Fall/Winter 2014), 23.



Figura 8: *O Herói* (1966), de Anna Maria Maiolino. Fonte: *Mulheres na Nova Figuração: corpo e posicionamento* (São Paulo: Galeria Superfície, 2023).

Após o período inicial, no qual a artista realizou diversas xilogravuras, na década de 1970 Maiolino realizou livros de artista e poemas visuais¹⁷⁶, bem como produziu performances. As ações *É O Que Sobra* (1974) (Figura 9) e *X* (1974) fazem parte da série *Fotopoemação* (1973-2917). Através destas performances, Maiolino continuou a refletir sobre a violência estatal sobre os corpos durante o regime militar brasileiro. Nas duas performances, registadas em filme Super 8 e fotografias, a artista posiciona-se perante a câmara com uma tesoura, que simula cortes em partes do seu corpo associadas aos sentidos: boca, olhos e nariz.

¹⁷⁶ Maria Angélica Melendi, “To Construct New Houses and Deconstruct Old Metaphors of Foundation”, *Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, 231.



Figura 9: *É O Que Sobra* (1974), de Anna Maria Maiolino. Fonte: Hammer Museum, <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/e-o-que-sobra-what-is-left-over-from-the-series-fotopoemacao-photo-poem-action>.

Estas performances são referidas por Maiolino como uma maneira de fazer do ato poético um ato de resistência à “ditadura militar que tomou o controle das nossas vidas”¹⁷⁷.

Apesar do foco da artista, no momento da realização destas performances, ser a violência exercida pela ditadura militar, posteriormente estas obras de Maiolino foram relacionadas à interdição da fala e à liberdade de expressão das mulheres¹⁷⁸. Ao fazer menções ao corte da sua língua, Maiolino leva-nos a refletir sobre o silenciamento do discurso exercido pela sociedade patriarcal sobre as mulheres¹⁷⁹. A tesoura também remete aos instrumentos do espaço doméstico e privado, utilizados por diferentes artistas (como Letícia Parente), para realizar críticas sobre os papéis de gênero, conforme afirma Trizoli:

Maiolino estabelece uma ponte entre as micro-violências do espaço doméstico e suas práticas de controle e normatização dos corpos femininos, mas também com as relações públicas das possibilidades de expressão discursiva, das angústias e desejos. Em ambos os casos, o que se vê é novamente uma condição de ameaça sobre as vontades de existência¹⁸⁰.

Além de Janet Toro, Lotty Rosenfeld, María Evelia Marmolejo e Anna Maria Maiolino, outras mulheres artistas como Mônica Mayer (1954-) e Graciela Carnevale (1942-) desenvolveram obras de performance que refletiram sobre a violência em algum

¹⁷⁷ Melendi, *Radical Women*, 231.

¹⁷⁸ Trizoli, “Atravessamentos feministas”, 78.

¹⁷⁹ Talita Trizoli afirma que a aderência de Anna Maria Maiolino às questões feministas ocorreu de forma lenta. A artista passa a relacionar-se de forma mais direta com o movimento quando participa de publicações estrangeiras dentro da temática feminista, principalmente por convite da curadora Catherine de Zegher. Entretanto, mesmo antes, já era “possível identificar posturas e temas claramente conectados com as pautas feministas da época”. Trizoli, “Atravessamentos feministas”, 413.

¹⁸⁰ Trizoli, “Leituras feministas da Arte de Guerrilha – Anna Vitória Mussi, Theresa Simões, Sonia Andrade e Anna Maria Maiolino”, *Anais do XXXVI Colóquio Brasileiro de História da Arte* (Campinas: UNICAMP, 2016), 577, http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_talita%20trizoli.pdf.

dos seus âmbitos. Desta forma, as contribuições das produções das artistas para o desenvolvimento e a visibilidade do *medium* da performance e *body art* são de extrema importância. Conforme afirma Carmen María Jaramillo, as mulheres artistas atuantes neste período fizeram parte da vanguarda que pavimentou o caminho para futuras gerações¹⁸¹.

As práticas artísticas que abordavam em alguma dimensão a violência, nas diferentes instâncias que esta se pode apresentar, como na repressão política, violência sexual, violência doméstica, de gênero, opressão através do estabelecimento de padrões de beleza, entre outras, também eram tentativas de resistência à repressão.

Apesar de Ezcurra afirmar que os esforços e o entusiasmo em forjar um novo mundo segundo os ideais revolucionários exauriram-se na metade/final dos anos 1970, até aos anos 1980 ainda é possível ouvir os ecos destas ideologias. Após este período, a esperança de mudanças sociais é substituída por um cenário de devastação pela violência deixado pela repressão dos regimes, e que tem voz e representação nas práticas artísticas através de imagens de dor, medo e brutalidade sobre os corpos. Estas representações da dor e da violência são reclamadas e recebem novos significados¹⁸² através de trabalhos com destaque na arte da performance, centralizando o corpo como aspeto principal.

A abordagem da representação da violência sobre os corpos no continente latino-americano como elemento central a ser investigado pretende mais do que relacioná-la e analisá-la como algo tangível e finito. A representação da violência não é compreendida por completo apenas através da explícita brutalidade. Este trabalho pretende refletir sobre as representações de manifestações violentas que estão além do visível à primeira vista. Neste sentido, esta reflexão pretende identificar as reverberações além da representação da dor, e perceber os desejos e as intenções destes corpos, além dos atos de brutalidade aos quais foram sujeitos.

Capítulo II: Ana Mendieta

Para iniciar a análise da arte de Ana Mendieta, proponho começar pela imagem. O ano é 1982, e no espaço de arte Franklin Furnace, em Nova York, a artista cubana Ana Mendieta (1948-1985) posiciona-se em frente a múltiplas telas em branco para o início de uma performance. Usando roupas casuais, a artista tem as suas costas voltadas para o

¹⁸¹ Carmen María Jaramillo, *Radical Women*, 261.

¹⁸² Ezcurra, 8.

público e para a câmara que a filma. Ela posiciona-se de pé, em frente a painéis brancos na parede, e com sangue animal e tinta têmpera em suas mãos, começa a criar impressões destas partes de seu corpo deslizando sobre a superfície branca, de cima para baixo, em silêncio. Ao longo da performance, a artista inicia cada marcação em posição ereta e desliza até estar agachada ao chão e ter deixado impressões dos seus braços e mãos com sangue sobre as telas. Após marcar as telas, Mendieta retira-se da sala da galeria, deixando o público a confrontar-se com os traços feitos pela artista, agora ausente (Figura 10).



Figura 10: *Body Tracks* (1982), de Ana Mendieta, na Galeria Franklin Furnace, Nova York. Fonte: Franklin Furnace e Galerie Lelong, https://franklinfurnace.hemi.press/chapter/ana-mendieta/ana_mendieta_catalog/

A performance descrita intitula-se *Body Tracks* (1982) e é uma das obras pertencentes ao conjunto de produção da artista que podemos analisar sob a perspectiva da violência e opressão sobre as mulheres, assuntos que a artista desenvolveu em diferentes trabalhos¹⁸³. Numa das primeiras vezes em que é realizada, em 1974, a performance *Body Tracks (Blood Sign #2)* foi registada em vídeo, que dura cerca de um minuto. Durante o

¹⁸³ Franklin Furnace, “Ana Mendieta”, Franklin Furnace. Acesso em 11 de Fevereiro, 2024. <https://franklinfurnace.hemi.press/chapter/ana-mendieta/>

ano de 1974, e ao longo de quase uma década, a artista repete a obra, por vezes fazendo marcas diretamente na parede, e em outras ocasiões em superfícies de papel ou painéis colados à parede.

Os traços deixados por Mendieta já foram previamente relacionados com sinais, rastros, marcas de presença. Genevieve Hyacinthe afirma que os traços deixados pela artista criaram “faixas de interrupção como um sinal de que ela ‘esteve aqui’ e, através desse reconhecimento, de que ela ‘continuará a estar [aqui]’ após a ação ter sido pausada ou cessada”¹⁸⁴.

Durante a performance, a artista permanece longo tempo sem mostrar seu rosto. Apenas é possível visualizá-lo em breves segundos nos vídeos da performance, quando Mendieta se retira do espaço onde realiza o trabalho, e a câmara capta parte de sua face.

Esta é talvez uma das peças de Mendieta cujas imagens foram reproduzidas em maior número, e o que se encontra ao procurar tal performance em catálogos ou online são imagens das costas da artista, o que dificulta o reconhecimento da sua identidade. De acordo com Hyacinthe, esta dificuldade do observador em conferir uma identificação à mulher presente na performance facilita a geração de conexões ou identificações a partir de leituras pautadas em género, raça e grupos étnicos ou culturais¹⁸⁵.

A posição tomada pela artista ao longo da ação relaciona-se com a simbologia ligada aos marcadores de identidade anteriormente referidos. A artista tem as suas mãos voltadas para o alto, como em alguns símbolos históricos de devoção. As posições corporais, e outros elementos da obra de Ana Mendieta, são relacionados por alguns autores¹⁸⁶ à prática religiosa da *Santería*. Esta religião de matriz africana era praticada por parte da população em Cuba, país natal da artista. Embora tenha nascido e passado sua infância na ilha cubana, Mendieta refugiou-se nos Estados Unidos aos doze anos, e lá viveu até ao final da sua vida.

Apesar de Mendieta ter nascido numa família católica cubana, a presença da *Santería* foi marcante durante a sua infância através das empregadas que trabalhavam em sua casa, as quais também cuidavam dela e da sua irmã, Raquelín Mendieta. De acordo com a irmã mais velha de Mendieta,

¹⁸⁴ Genevieve Hyacinthe. *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic* (Cambridge: The MIT Press, 2019), 3. Tradução minha.

¹⁸⁵ Hyacinthe. *Radical Virtuosity*, 3.

¹⁸⁶ Genevieve Hyacinthe, Kaira Cabañas.

Escuchar las conversaciones entre las criadas era un gran pasatiempo. Nos daba a conocer cuestiones populares y culturales que no hubieran sido parte de nuestras vidas de otro modo. No había separación entre el catolicismo y la santería en la Cuba que conocimos. La santería era considerada, em nuestra familia, como una práctica supersticiosa del catolicismo.¹⁸⁷

Pode-se perceber por este relato da irmã que Ana Mendieta possuía uma ligação com tais práticas e outros elementos que faziam parte do universo mestiço e diverso da cultura cubana no momento da sua infância, unindo elementos de tradição indígena local, de colonização europeia e heranças trazidas pelo povo escravizado advindo da África através do comércio escravagista executado pela Europa entre os séculos XV e XIX. Estas adaptações e inclusões de elementos oriundos de diferentes tradições ocorrem em diversos locais da América Latina, devido aos processos de colonização através dos quais o continente passou. Estes processos contaram maciçamente, na América Latina, com a deslocação forçada de grande parte da população de diferentes países do continente africano¹⁸⁸.

Neste cenário, na obra de Mendieta, efeitos sonoros como sons de tambores de ritmos Afro-Cubanos também foram relatados como parte da “trilha-sonora” de algumas das encenações de *Body Tracks*¹⁸⁹. Como *Body Tracks* foi performada diversas vezes, havia diferentes *nuances* para cada encenação. Conforme relata Kaira Cabañas, em uma das vezes em que *Body Tracks* foi realizada podiam-se ouvir sons de tambores, registados também nas gravações em vídeo. As canções e ritmos tinham influência africana, e a escolha destes sons é descrita por Cabañas como parte da percepção de Mendieta dela mesma como uma pessoa de cor¹⁹⁰.

Através destas informações, pode-se corroborar o que sugere a autora Genevieve Hyacinthe. Hyacinthe afirma que a postura adotada por Mendieta em *Body Tracks*, a ajoelhar-se com os braços voltados para cima, “evoca da mesma forma as prostrações rituais corporais e ações de louvor demonstradas por religiosos negros do Atlântico e praticantes católicos em vários contextos”¹⁹¹, incluindo a *Santería*.

Ademais, tanto a postura quanto o referido anonimato primeiramente percebido na performance facilitam a conexão com os povos marginalizados e silenciados, frente a

¹⁸⁷ Raquelín Mendieta, “Memorias de la infancia: religión, política, arte”, In *Ana Mendieta*, ed. Gloria Moure (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1996), 223.

¹⁸⁸ No Brasil, por exemplo, elementos do catolicismo e de tradições de origem africana ocidental, como a Banta, Iorubá e Bês unem-se no Candomblé. “Candomblé is a celebration of the collective African memory on Brazilian soil” (Ortiz, Barnes, ed. 1997, 90).

¹⁸⁹ Hyacinthe, 6.

¹⁹⁰ Originalmente referido como o termo em inglês “colored”.

¹⁹¹ Hyacinthe, 6

culturas dominantes e aparatos de ideologia estatal¹⁹². “É uma postura icônica para os marginalizados ou heróis levantando-se contra a hegemonia dos poderosos, o que podemos ler em relação àqueles subjugados globalmente”¹⁹³.

O sangue, presente em *Body Tracks*, foi utilizado também em outras peças da obra de Mendieta, principalmente na sua fase inicial, durante os anos em que era estudante de Pintura e Intermedia na Universidade de Iowa (1969-1977). O sangue adquire em sua obra significados conectados às práticas religiosas e simbologias atreladas à este fluido corporal.

Em outra performance do mesmo período inicial de produção da artista, Mendieta cobre-se de sangue animal e depois envolve-se em penas brancas, associando-se ao galo, símbolo utilizado pela *Santería*. Em *Bird Transformation* (1972), é possível refletir sobre como o sangue, na obra de Mendieta, associa-se também ao sacrifício, elemento crucial em rituais de iniciação à *Santería*¹⁹⁴.

Não somente estas, mas outras associações à utilização do sangue na obra de Ana Mendieta podem ser estabelecidas, pelo seu frequente uso na sua produção artística. Ao analisar-se a escolha da artista do sangue, reflete-se não apenas sobre a *Santería*, mas também sobre a vida e a morte, a experiência e a vivência feminina, e a violência.

Ana Mendieta refere que o seu uso do sangue em obras foi também uma tentativa de romper com o clima em parte “antisséptico” do campo artístico. Este carácter de protesto da artista refere-se a obras produzidas pela Arte Conceitual do período, conforme afirma a própria em entrevista:

Empecé inmediatamente a usar sangre, supongo, porque es algo con un gran poder mágico. No la veo como una fuerza negativa. Yo lo iba a conseguir realmente porque estaba trabajando con sangre y con mi cuerpo. Los hombres estaban en el arte conceptual y hacían cosas que eran muy limpias¹⁹⁵.

Mendieta possui uma obra vasta em possíveis reflexões, apesar da sua relativamente curta atuação artística, de cerca de quinze anos. A artista foi uma das poucas latino-americanas, e a única cubana, a experienciar tamanha proeminência no mundo da

¹⁹² Hyacinthe, 5.

¹⁹³ Hyacinthe, 5. Tradução minha.

¹⁹⁴ Kaira M. Cabañas. “Ana Mendieta: ‘Pain of Cuba, Body I Am.’” In *Woman’s Art Journal* 20, no. 1 (1999), 13.

¹⁹⁵ Judith Wilson. *Ana Mendieta Plants Her Garden* (New York: The Village Voice, 1980).

arte, e conforme afirma Coco Fusco, sem comprometer os seus próprios termos para atingi-la¹⁹⁶.

Além dos temas já mencionados presentes na obra da artista, a crítica e história da arte já relacionou os trabalhos de Mendieta através de conteúdos como a permanência e o desaparecimento, o estabelecimento de uma identidade ou noção de *self*, os diferentes suportes artísticos, o exílio, entre outros.

Nas próximas páginas, procurar-se-á observar algumas das obras de Mendieta nos seus anos iniciais como artista, principalmente nas suas peças de performance, através das relações que estas podem suscitar junto ao tema da violência. A violência aqui deve ser explorada a partir de um aspeto que engloba diferentes tipos de agressão, com ênfase para as ligadas ao género, desde: feminicídio, o abuso sexual, o apagamento e silenciamento de grupos minoritários (género, etnia) e restrição de liberdades.

II.1: Vida e obra: a relação de Mendieta com Cuba e a sua trajetória artística

Pode-se dizer que a biografia de Ana Mendieta e sua etnicidade são abordadas em diversas bibliografias sobre a artista. A biografia da artista é maioritariamente analisada através de duas diferentes perspetivas. A primeira é a de que o seu passado, a infância em Cuba e os elementos culturais, religiosos e políticos que a cercavam na ilha do Caribe tiveram grande influência sobre a sua produção artística, e nela se traduzem, através de referências à cultura, à religião, a crenças regionais e outras simbologias que fazem parte do universo local. O segundo ponto de vista defende que o comum exercício de relacionar a sua obra com experiências autobiográficas e temas como a *Santería* reduz a produção da artista e ofusca o seu mais amplo interesse por outros temas como a arte iconográfica de culturas Mesoamericanas, como defende a curadora e diretora de assuntos de curadoria do Museu de Arte de Phoenix, Olga Viso¹⁹⁷.

Ao analisar a obra de qualquer artista, uma abordagem não redutora torna-se importante, de forma a não apontar conclusões determinantes ou exclusivas do impacto de elementos como a biografia e o contexto cultural na prática artística. Embora seja crucial reconhecer que os elementos biográficos têm papel significativo na compreensão de produções artísticas, seja pelo exercício do artista de aproximar-se ou afastar-se de

¹⁹⁶ Coco Fusco. "Traces of Ana Mendieta 1988-1993", In *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas* (Nova York: The New Press, 1995), 121.

¹⁹⁷ Olga Viso. *Ana Mendieta: Earth Body: Sculpture and Performance* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004).

influências que fazem parte de sua trajetória, ainda assim a biografia não pode ser o único elemento a configurar ou restringir a análise da prática artística, pois reduz o artista aos acontecimentos da sua vida ou do seu contexto cultural.

Tendo estas delimitações em vista, não podemos deixar de considerar a biografia de Mendieta para prosseguirmos com a análise do seu trabalho, seja para aproximar a artista dos eventos biográficos com os quais sua arte se relacionou, ou para apontar diferenças na abordagem de tais questões em sua prática artística. De acordo com Muñoz,

In the same way that one can't make sense of Mendieta without confronting her violent end, we cannot know her without considering her origins, the displacement that marked her early life, her removal from Cuba via the Peter Pan program that relocated (or perhaps dislocated) her to Iowa.¹⁹⁸

Ana Mendieta nasceu em Havana, Cuba, em 18 de novembro de 1948, e faleceu com 36 anos, em 1985, Nova York, em circunstâncias que inflamaram manifestações do movimento feminista. Mendieta morreu ao cair do seu apartamento no 34º andar de um prédio em Greenwich Village, onde morava com o marido Carl Andre (1935-2024), artista minimalista com o qual se havia casado naquele ano. As circunstâncias da sua morte levantaram protestos e tiveram grandes repercussões pelo facto de Andre ter sido acusado de a assassinar. Relatos de vizinhos afirmaram que uma discussão entre o casal foi ouvida momentos antes de sua queda e gritos de “Não!”¹⁹⁹, porém, não houve nenhuma testemunha ocular do ocorrido. Carl Andre foi acusado durante um processo que durou três anos, e terminou com a sua absolvição²⁰⁰.

A morte de Mendieta e subsequente absolvição de Carl Andre permanece controversa até à atualidade, e gerou uma série de manifestações dentro e fora do círculo artístico. Na ocasião de inauguração do Museu Guggenheim no SoHo, em Nova York, em 1992, o grupo Women's Action Coalition reuniu cerca de 500 pessoas em frente à instituição, carregando placas em que se podia ler: “Carl Andre está no Guggenheim.

¹⁹⁸ José Esteban Muñoz. *The Sense of Brown* (New York: Duke University Press, 2020), 142.

¹⁹⁹ Ronald Sullivan, “Greenwich Village Sculptor Acquitted of Pushing Wife to Her Death”, *New York Times*, 12 de Fevereiro, 1988, <https://www.nytimes.com/1988/02/12/nyregion/greenwich-village-sculptor-acquitted-of-pushing-wife-to-her-death.html>.

²⁰⁰ O relato de Carl Andre é de que a artista teria caído por acidente ou praticado suicídio. Andre afirma que Ana Mendieta possuía certa inveja de sua popularidade e do sucesso que seu trabalho obtinha, de acordo com a gravação da ligação para os serviços de emergência, no momento do acontecido: “Minha esposa é uma artista, e eu sou um artista, e nós tivemos uma briga sobre o fato de que eu sou mais exposto ao público do que ela era. E ela foi para o quarto, e eu fui atrás dela, e ela se foi pela janela”. Sullivan, *New York Times*.

Onde está Ana Mendieta?"²⁰¹. No interior do museu, alguns manifestantes conseguiram invadir o evento de inauguração, e espalhar fotos da artista pelas esculturas de Andre (Figura 11).



Figura 11: Protesto do Women's Action Coalition, em 25 de Junho de 1992, Nova York. Foto por Lisa Kahane. Fonte: Jane Blocker. *Where Is Ana Mendieta?*, xvi.

Além de questionarem a inclusão de Carl Andre na exposição quando havia controvérsias a respeito de sua participação no assassinato de Mendieta, o grupo abordou a sub-representação de artistas mulheres na exposição, que contava apenas com uma mulher, e outros quatro artistas homens e brancos.

The protest staged in front of the Guggenheim was a response to a variety of injustices: not just the exclusion of women from an art museum, but their persistent absence from a wide range of domains of power; not just the marginalization of people of color, symbolized by Ana Mendieta, but the seeming institutional sanction of a judicial verdict that pronounced Andre innocent of having killed her. [...] The question on the banner held up by the protesters-"Where is Ana Mendieta?"-is rhetorical [...]. By asking where she is, the demonstrators are really asking where she is not²⁰².

²⁰¹ Jane Blocker. *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile* (Durham e Londres: Duke University Press, 1999), 1.

²⁰² Blocker. *Where Is Ana Mendieta?*, 2.

As discussões em torno desta e outras manifestações sobre a trágica morte da artista ecoam demandas do período, as quais não deixam de ser também atuais. Estas reivindicações objetivavam o fim do feminicídio, igualdade de representação de grupos minoritários não apenas na arte como em diversas esferas da vida social e posições de poder, além do reconhecimento dos marcadores de gênero, raça e etnia como fatores influenciadores de privilégio:

No one asks, "Where is Carl Andre?" because it is presumed that we know all too well. Andre is in the Guggenheim, which is to say that he is securely established in gender, racial, aesthetic, and institutional traditions. His identity is reduced to a simple tautology that makes him nakedly legible, lays bare his privilege. He is (to use Peggy Phelan's twist on Simone de Beauvoir) "marked," while Mendieta remains "unmarked."²⁰³

A obra e vida de Mendieta podem ser analisadas também através dos marcadores de gênero, raça e etnia. Nascida numa família de classe média-alta em Cuba, a artista poderia ser considerada branca na sua terra natal²⁰⁴, porém, a sua vivência nos Estados Unidos não a marcava como tal, e também moldou a sua autoidentificação. O seu alinhamento identitário aproximava-a daqueles que se identificavam com o termo “*people of color*”, e é assim descrita pela amiga e crítica de arte Lucy Lippard (1937-).

A vivência de Mendieta nos Estados Unidos iniciou-se através de um evento que a afastou de Cuba, e a vida de toda a sua família é impactada pela história política do país. Inicialmente, familiares próximos, como o seu pai, eram apoiantes do político Fidel Castro (1926-1916), antes da sua ascensão ao poder. Porém, após Castro tomar o poder, os seus ideais comunistas tornaram-se claros, e o pai de Mendieta, Ignacio Mendieta, alterou sua posição política. Ignacio iniciou então ações no movimento contrarrevolucionário, pelas quais foi preso e permaneceu em confinamento por 18 anos²⁰⁵.

Com a ascensão de Castro ao poder através da Revolução Cubana, desenvolveu-se uma operação clandestina internacional, chamada Operação Peter Pan. Esta foi uma operação de deslocação em massa de menores de idade (cerca de 14.000 foram transportados) realizada entre 1960 e 1962, com o apoio da CIA, envolvendo crianças e adolescentes, enviados para os Estados Unidos por parentes que temiam pelo futuro de Cuba.

²⁰³ Blocker. *Where Is Ana Mendieta?*, 2.

²⁰⁴ Hyacinthe. *Radical Virtuosity*, 70.

²⁰⁵ Cabañas, 12.

A operação contou com a influência da Igreja Católica Cubana, que, numa posição anticomunista, amedrontava os pais de crianças na ilha a respeito do futuro dos seus filhos dentro do regime, pois estes supostamente seriam doutrinados de acordo com os ideais comunistas²⁰⁶.

Ana Mendieta, com 12 anos, e a irmã mais velha, com 15, são então enviadas desacompanhadas para os Estados Unidos em 11 de Setembro de 1961, primeiramente a Miami. Ao contrário de muitas das crianças deslocadas nesta operação, as irmãs Mendieta não possuíam familiares no país, e conseqüentemente foram realocadas entre campos de refugiados até chegarem a Iowa²⁰⁷, onde viveram entre orfanatos e lares temporários²⁰⁸.

A irmã Raquelín afirma que as irmãs foram separadas e sofreram diferentes abusos por parte de tutores nos lares temporários pelos quais passaram²⁰⁹. Ambas as irmãs somente se reencontraram com a sua mãe em Iowa em 1966, e com o pai apenas em 1979, após a sua libertação da prisão em Cuba, quando Ana Mendieta já morava em Nova Iorque.

Após finalizar a escola, Mendieta ingressa na Universidade de Iowa, onde completa o Bacharelado e Mestrado em Pintura (1972). Entretanto, a artista logo se afasta da pintura, antes mesmo de concluir o curso: “minhas pinturas não eram reais o suficiente para o que eu queria transmitir – e por real eu quero dizer que queria que minhas imagens tivessem poder, que fossem mágicas”²¹⁰. A busca por outros meios levou-a a participar em aulas do novo programa de Intermedia ainda quando estudava Pintura, além de outros *workshops*.

A Universidade de Iowa já era conhecidamente progressista no campo, e “durante a década de 1970 os estudantes de arte na universidade foram expostos a algumas das direções artísticas mais progressistas do país”²¹¹. O recente programa de Mestrado em Intermedia foi o primeiro programa interdisciplinar em artes nos Estados Unidos,

²⁰⁶ Angelique Szymanek. “Bloody Pleasures: Ana Mendieta’s Violent Tableaux”, In *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 41, no. 4 (Verão 2016): 913.

²⁰⁷ Christopher Alessandrini e Stephanie Wuertz, “Remembering Ana Mendieta”, *The Met*, 20 de Outubro, 2021, <https://www.metmuseum.org/perspectives/articles/2021/10/from-the-vaults-remembering-ana-mendieta>.

²⁰⁸ Cabañas, 12.

²⁰⁹ Raquelín Mendieta. “Memorias de la infancia: religión, política, arte”. In *Ana Mendieta*, editado por Gloria Moure (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1996), 228.

²¹⁰ Cabañas, 12. Tradução minha.

²¹¹ Julia P. Herzberg. “Ana Mendieta’s Iowa Years 1970-1980”, In *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance*. (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004), 137.

estabelecido por Hans Breder (1935-2017), com quem Mendieta estabelece uma relação de mentoria e a nível pessoal, e os dois tornam-se parceiros por uma década²¹².

Os temas dos *workshops* que Mendieta frequentou durante sua formação universitária refletiam sobre *body movement*, *body awareness*, e o corpo como material escultural²¹³. O método de ensino de Breder, que ministrava alguns dos cursos, não tinha ênfase na teoria. O professor e artista ensinava através da prática²¹⁴, expondo os estudantes ao trabalho de Marchel Duchamp, Yves Klein, Piero Manzoni, e o grupo de Acionistas Vienenses²¹⁵. Os conhecimentos adquiridos neste período estimulam Mendieta na criação de esculturas em diferentes estruturas e materiais, e formaram a sua base académica para prosseguir as suas experimentações em performance.

Durante o mesmo período, os seus interesses por temas como o género manifestaram-se na sua prática artística: “O texto de Mendieta descrevendo seu projeto de tese de mestrado é evidência dos seus primeiros interesses em questões de costumes culturais, poder sexual, e como os pelos faciais explicitamente sugerem género”²¹⁶.

Este período da obra de Mendieta, durante o início da década de 1970, é denominado como “Iowa Years” por alguns autores, como Herzberg. Durante os anos em que estudou na Universidade de Iowa, Ana Mendieta produziu algumas das suas mais conhecidas obras de performance.

As influências do programa em Intermedia, posteriormente renomeado Multimedia (1970), as trocas com os professores convidados pelo programa, e as investigações pessoais de Mendieta, deram origem à sua produção em seus anos iniciais. Algumas das performances realizadas pela artista neste período serão as selecionadas para abordar a temática da violência, na sequência deste trabalho.

II.2 Iowa Years, os anos iniciais e a experimentação com diferentes formatos

O período denominado por alguns investigadores como os “Iowa Years” refere-se aos anos em que Mendieta era aluna do Mestrado em Intermedia na Universidade de

²¹² Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years”, 137.

²¹³ Herzberg “Ana Mendieta’s Iowa Years”, 137.

²¹⁴ Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta, the Iowa Years: A Critical Study, 1969 through 1977” (Tese de Doutoramento, Universidade de Nova York, 1998), 113.

²¹⁵ Os Acionistas Vienenses foram um grupo formado principalmente por quatro artistas (Gunter Brus, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler e Hermann Nitsch), que, durante a década de 1960, tensionaram limites, criaram polémicas e fervorosas reações, utilizando de diferentes *media* (vídeos, pinturas, performances) para fazer arte, muitas vezes evocando a violência, em conexão com o momento Pós-Guerra.

²¹⁶ Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years”, 147. Tradução minha.

Iowa, que coincidiram com os anos iniciais de sua produção artística, entre 1969 e 1977. Ana Mendieta experimentou com diferentes formatos, sendo a performance um dos *mediums* escolhidos. Através da performance, a artista colocou em prática as suas investigações realizadas no programa académico e aplicou os conhecimentos adquiridos em aulas que abordaram artistas como Bruce Nauman, Dennis Oppenheim e Vito Acconci. Estes artistas estavam a começar a receber a atenção da crítica no momento imediatamente anterior ao ingresso de Mendieta no programa de Intermedia²¹⁷.

Os colegas de Mestrado de Ana Mendieta tinham formações em diversas áreas, como pintura, escultura, fotografia, dança, teatro, escrita, entre outros. A diversidade de formações e experiências convergia no interesse em realizar experimentações em novos formatos. Os estudantes “tentaram integrar aspetos de suas disciplinas individuais no desenvolvimento de formas de expressão mais conceitualmente orientadas, especialmente a *body art*”²¹⁸. No caso de Mendieta, a sua trajetória anterior no curso de Pintura mostrou, já nos anos finais de seu curso, um desejo de desenvolver a sua prática em outros meios, por considerar a pintura limitada²¹⁹ para o que queria comunicar.

Logo no período anterior ao ingresso de Mendieta no programa, “o corpo humano permanecia no centro da escultura, pois a *body art* era uma categoria escultural daquele momento”²²⁰. Os desenvolvimentos da performance estavam ainda a tomar forma no campo da arte. Talvez por esta razão a representante da coleção de Mendieta, Galerie Lelong, afirme que a artista “não gostava do termo performance, e via-se como uma escultora”²²¹, expressões que a artista mencionou em diversos momentos.

Entretanto, a fluidez da obra de Mendieta permitiu posteriormente afirmar que a sua prática se encontrava *entre* as definições de *medium*, ou seja, incorporando elementos de diferentes suportes, porém sem se fixar a um formato específico, navegando entre eles. A sua atenção em escolher minuciosamente como o seu trabalho seria apresentado (se em slides em 35mm ou filmes em formato Super 8) levou a curadora Stephanie Rosenthal a referir-se a Mendieta como “uma escultora cujo trabalho tornou-se fisicamente ‘efémero’”²²². Recordar-se aqui, conforme abordado anteriormente, que o carácter efémero é um dos elementos que Peggy Phelan refere como essencial à caracterização da

²¹⁷ Julia P. Herzberg. “Ana Mendieta: The Formative Years”, *Art Nexus*, nº 1 (Janeiro-Março 2003): 55.

²¹⁸ Herzberg. “Ana Mendieta: The Formative Years”, 55. Tradução minha.

²¹⁹ Cabañas, 12.

²²⁰ Causey, *Sculpture since 1945*, 1998, citado em Hyacinthe, 18. Tradução minha.

²²¹ Hyacinthe, 17. Tradução minha.

²²² Hyacinthe, 18. Tradução minha.

performance. A efemeridade pode ser percebida no trabalho de Mendieta, principalmente na sua série de *Siluetas* (1973-1980)²²³. Nestas obras, a artista realiza marcas na terra, marcas essas que vão aos poucos sendo desfeitas pelo tempo, água, fogo e outros elementos.

Hyacinthe afirma que o trabalho de Mendieta possuía “qualidades de performance”, pois transcendia às definições do *medium*. As características “pós-modernas, eram envigoradas na obra da artista através da interação com a audiência”²²⁴, e a utilização do corpo. Em outros termos, Mendieta era uma artista que “engajava com sistemas de performatividade”²²⁵.

II.2.1 As primeiras performances e a violência sobre os corpos

Antes de *Body Tracks*, o sangue já havia sido extensamente utilizado por Mendieta. Em 1972, a artista apresenta *Untitled (Death of a Chicken)*, registado em vídeo, com a duração de pouco mais de sete minutos. Na ação, Mendieta permanece de pé, despida, segurando uma galinha pelos pés, e sacrifica-a em frente à audiência, dentro de uma galeria/espço de arte. O ato de sacrifício resulta em sangue que respinga no corpo da artista e no ambiente, enquanto ela segura o animal que se debate (Figura 12).

²²³ Galerie Lelong, “Ana Mendieta – Silueta Series Photographs”, *Galerie Lelong & Co.*, <https://www.galerielelong.com/viewing-room/ana-mendieta/selected-works?view=slider>, acesso em 22 de Maio, 2024.

²²⁴ Hyacinthe, 18. Tradução minha.

²²⁵ Hyacinthe, 18. Tradução minha.



Figura 12: *Untitled (Death of a Chicken)* (1972), Ana Mendieta. Fonte: DRAWERSDRAWERBLOG, <https://drawersdrawerblog.wordpress.com/2015/12/01/ana-mendieta/>

O sacrifício animal realizado por Mendieta pode ser visto em relação a diferentes aspectos de sua trajetória. Herzberg relaciona a utilização de sangue e a prática ritual à prática dos Acionistas Vienaenses, apresentados a Mendieta pelas aulas de Breder no Mestrado em Intermedia²²⁶. O sangue respingado, os corpos nus e a performance em frente a uma audiência eram elementos presentes em obras do grupo de Viena, que atuou nos anos 1960 e 1970²²⁷.

Já outros autores relacionam *Untitled (Death of a Chicken)* com o interesse de Mendieta pela *Santería*²²⁸. Na religião, o ritual de sacrifício é essencial²²⁹, e a religião e a sua simbologia são elementos importantes da construção de identidade e cultura da população cubana deslocada nos Estados Unidos, principalmente instalada em Miami.

²²⁶ Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years”, (2004), 147. Tradução minha.

²²⁷ Priscilla Ramos da Silva, “Os acionistas vienenses: revolucionários ou perversos?”, *IV Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP*, (2008).

²²⁸ Herzberg discorda desta relação, ao afirmar que apesar de Mendieta ter mencionado a um amigo próximo sobre os sacrifícios de galinhas realizados em Cuba através da *Santería*, o sangue dos animais nestas ocasiões jorrava sobre uma pedra, e não sobre o corpo do praticante/devoto. Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years”, (2004), 152.

²²⁹ Cabañas, 13.

A apresentação de tal ação em frente a uma audiência tinha uma certa percepção perturbadora. Apesar da prática da *Santería* atuar como uma estrutura para a comunidade de refugiados cubanos, a ordem social predominante dos Estados Unidos aplicava um processo de apagamento a estas práticas religiosas estrangeiras, que não eram compreendidas²³⁰.

Devido à maneira como a recepção de elementos da religião afro-cubana e símbolos culturais estrangeiros eram recebidos nos Estados Unidos, a cena a ser observada é carregada de uma sensação perturbadora, pois “o derramamento de sangue não é artificialmente encenado”²³¹. A performance chega ao presente através de capturas em vídeo e, olhando para o passado, cada público verá a obra através da sua própria bagagem cultural, que interfere nos possíveis significados da arte. Osterwell reflete sobre a relevância dos trabalhos de Mendieta para a documentação e produção em vídeo:

antes da prevalência de smartphones e vídeos de vigilância que fizeram a gravação evidencial de atos aleatórios de violência algo comum [...] o filme de Mendieta demonstrou o poder de narrativa do medium [o vídeo] para gravar tais encontros²³².

Aqui pode-se atestar o poder da performance em ecoar a sua ação além do momento presente em que é executada. A maioria das ações de Mendieta eram registradas em vídeos ou fotografias, e trazem-nos a certeza de que, ao depararmos com estas peças através da documentação, uma nova relação pode ser tecida entre performance e audiência, e as novas reflexões que podem ser feitas afirmam a performance como um *processo*, mais do que um *objeto*.

Numa ação que denota as mesmas influências da *Santería*, Mendieta cobre-se de sangue e adere penas brancas de galinhas em seu corpo. Nesta performance de 1972, *Bird Transformation*, Ana Mendieta transforma-se no símbolo de sacrifício da religião afro-cubana. Conforme comprovado através de escritos deixados pela artista, esta criava as suas performances tendo em mente uma audiência, e conscientemente se preocupava com o aspeto da recepção da sua obra pelo público. Conforme afirma Nancy Princenthal, os trabalhos de Mendieta neste período eram recebidos pela maioria dos seus colegas de Mestrado com silêncio, o que também era o padrão para os grupos de críticos que se

²³⁰ Cabañas, 13.

²³¹ Ara Osterwell, “Bodily Rites: The Films of Ana Mendieta”, *Artforum*, <https://www.artforum.com/features/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-226183/>.

²³² Osterwell, “Bodily Rites”.

deparavam com uma “expressiva obra de performance elaborada por uma mulher”²³³. Esta reação é para Princenthal um retrato da “Ortodoxia Minimalista/Conceitual”²³⁴ recentemente estabelecida no período de execução desta performance, após os anos 1960.

O silêncio frente a um acontecimento expressivo foi também a reação e um dos motivos para a criação de uma das performances mais conhecidas da artista cubana. *Rape Scene* (1973) foi realizada por Mendieta numa alusão crua, direta e explícita ao estupro seguido de morte de uma estudante de Enfermagem no *campus* da Universidade de Iowa, instituição de ensino da artista.

Após o brutal acontecimento, Mendieta encena uma performance em que convida colegas e membros da universidade para o seu apartamento, e quando estes lá chegam, deparam-se com a porta de seu apartamento aberta, e uma cena devastadora no interior. A artista encontrava-se com os pulsos atados a uma mesa, com a parte de baixo de seu corpo voltada aos observadores, e totalmente exposta. O seu corpo estava curvado sobre a mesa, e a sua cabeça repousava numa poça de sangue (Figura 13).

²³³ Princenthal, 88.

²³⁴ Princenthal, 88.



Figura 13: *Rape Scene* (1973), Ana Mendieta. Fonte: Coleção de Ana Mendieta e Galeria Lelong, Hammer Museum, <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/rape-scene>

O ambiente tem a presença de sangue em excesso: nas roupas da artista, na mesa, em seu redor e em seu próprio corpo, o que conforma uma cena sombria e chocante. Outros elementos compõem o cenário: um cabide, e um balde, que contêm sangue e água, e que podem ser relacionados com os materiais utilizados na execução de um aborto²³⁵, além de outros objetos espalhados pelo apartamento. Na casa de banho havia também a presença de sangue na sanita.

Reproduções da performance através de fotografias enquadram exatamente a parte inferior nua do corpo da artista, e estabelecem uma linguagem, pelo ângulo de captura. O *flash* utilizado e a representação de um ambiente de crime intocado por terceiros, de semelhança com fotos realizadas pela polícia em cenas de crimes semelhantes. Ana

²³⁵ Princenthal, 82.

Mendieta estabelece este cenário de acordo com os detalhes que são transmitidos nos media a respeito do real acontecimento.

O público convidado a presenciar a cena é tomado por choque, pois o cenário perturbador não era esperado pelos colegas e professores da artista. Mendieta coloca o público em posição de testemunha do terrível ocorrido, e de certa forma no ponto de vista do agressor, pois os transforma em “cúmplices como *voyeurs*”²³⁶. A performance obriga a audiência a olhar e ao mesmo tempo desafia a que o observador desvie o olhar, obrigando que se reconheça o corpo ali violentado como um sujeito, e os marcadores de gênero que este sujeito carrega.

Ana Mendieta faz o público refletir sobre o seu papel e a sua responsabilidade no acontecimento, numa sociedade que permite e perpetua as “condições pelas quais o corpo feminino é colonizado como objeto de desejo masculino e devastado sob a agressão masculina”²³⁷. Olga Viso ainda afirmou que *Rape Scene* “incita a reação do público e diálogo que [Mendieta] sentiu ser frequentemente sublimado na nossa sociedade”²³⁸.

A ação da artista tinha a intenção clara de chamar a atenção para o tema da violência de gênero, e fazer ver o brutal acontecimento:

When a young student at the University of Iowa was found murdered after having been brutally raped... I started doing performances as well as placing objects and installations in public places in order to bring attention to this crime and all sexual violence²³⁹.

O desconforto causado na audiência e a relação entre performer e espectador era intencional. Conforme Szymanek, Mendieta não tem foco nas representações de atos cruéis de violência nesta performance, mas sim na “implicação dos observadores destas imagens violentas, que se tornam o locus de um questionamento desconfortável”²⁴⁰.

As imagens perturbadoras possuem um certo apelo ao público observador, mesmo que a sua abjeção seja presente, a violência desafia a desviar o olhar. Ainda sobre imagens de violência, ao escrever sobre a fotografia de guerra e os horrores que esta captura, a autora Susan Sontag (1933-2004) afirmou que para o observador há alguma satisfação ao

²³⁶ Princenthal, 88-89.

²³⁷ Cabañas, 12. Tradução minha.

²³⁸ Olga Viso. *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta* (Munich: Prestel, 2008), citado em Szymanek, 904.

²³⁹ Arlene Raven. *Crossing Over: Feminism and the Art of Social Concern* (Ann Arbor: UMI, 1988), 157, citado em Cabañas, 12.

²⁴⁰ Szymanek, 901.

olhar certas imagens: “There is the satisfaction of being able to look at the image without flinching. There is the pleasure of flinching”²⁴¹.

Além da observação destas imagens revelar uma certa atração social pela violência, há uma específica “atração à agressão sexual contra mulheres em particular”²⁴².

A necessidade de Mendieta em “fazer ver” este acontecimento é acrescida, à medida em que sabemos das reações dos seus colegas. Nenhum deles estava a criar sobre o assunto da violência²⁴³ e, de acordo com entrevistas conduzidas por Herzberg, a reação a esta performance podia ser resumida numa tentativa de a evitar. Um estudante homem relatou que “não sabia o que pensar sobre ela [a performance]”²⁴⁴, e que não teria compreendido quais seriam as motivações para a obra, apesar desta não utilizar simbolismos e grandes metáforas, e sim deixar claro o que realmente havia acontecido na cena. A representação é “terrivelmente literal”²⁴⁵.

Após esta ação abertamente explícita, Mendieta repetiu a cena do mesmo estupro em um local de maior isolamento. No mesmo ano, a artista posicionou-se nua e ensanguentada da cintura para baixo numa área rural em Iowa, em meio à vegetação (Figura 14). O corpo da artista era visto no solo, posicionado de forma que fosse casualmente encontrado por transeuntes²⁴⁶. Poucos foram convidados a presenciar esta performance, e conforme afirma Princenthal, esta foi “encenada maioritariamente para a câmara”²⁴⁷, que efetuou registos da ação.

²⁴¹ Susan Sontag. *Regarding the Pain of Others* (Nova York: Picador, 2003), citado em Szymanek, 904-905.

²⁴² Szymanek, 905.

²⁴³ Princenthal, 86.

²⁴⁴ Princenthal, 87. Tradução minha.

²⁴⁵ Princenthal, 89. Tradução minha.

²⁴⁶ Szymanek, 903.

²⁴⁷ Princenthal, 85. Tradução minha.



Figura 14: *Rape Piece* (1973), Ana Mendieta. Fonte: ArtNexus, <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d63063a90cc21cf7c09e310/47/ana-mendieta-the-formative-years>

Nestas performances que retratam cenas de estupro, apesar do corpo da artista apresentar-se de forma explícita à audiência, o seu rosto, entretanto, permanece de certa forma encoberto, e não é o principal ponto focal. A dificuldade em reconhecer o corpo violado alude à pouca visibilidade dada a este tipo de crime, e também como o tema da violência contra as mulheres raramente é discutido²⁴⁸. O corpo ali presente pode ser identificado com o corpo de milhares de outras mulheres que sofrem violência sexual. Ao mesmo tempo em que a obra que gera repulsa, ela desperta curiosidade, afasta e atrai, dualidades conhecidas como práticas dentro da produção artística de Mendieta.

Apesar das possíveis construções de identificações com a vítima, as representações de violência por Ana Mendieta “não fornecem espaço para a vítima falar”²⁴⁹, ou ter a sua voz ouvida. Seja amarrada a uma mesa, com a cabeça numa poça

²⁴⁸ Cabañas, 14.

²⁴⁹ Szymanek, 903. Tradução minha.

de sangue, ou com o corpo sob a grama, as representações dos corpos atacados são realizadas num momento já após as suas mortes.

Nestas cenas de estupro na obra de Mendieta não são oferecidos confortos ou consolos frente à violência. Não há a abertura para um processo de cicatrização ou cura do trauma, conforme afirma Szymanek:

there is no form of collective healing of community outreach offered by the artist. [...] Whether it leaves the viewer apathetic or disturbed, the violent encounter staged by Mendieta reveals something of the nature of the viewer's relationship to violence that, unlike empathy, can be as disquieting as the fact of rape itself²⁵⁰.

É essencial abordar o fator de raça em relação a *Rape Scene* e obras posteriores de Mendieta. Muitos dos trabalhos da artista relacionaram-se com sua origem cubana e com uma experiência como este ser Outro, aquele que não se encaixa nos padrões estabelecidos por uma sociedade branca e patriarcal. Angelique Szymanek afirma que muitas das investigações sobre os trabalhos iniciais de Mendieta falham em considerar o aspecto de raça e origem étnica nas suas peças, sendo que, a maioria destas, abordam o tema da violência sexual.

[Mendieta's] experiences and identity as a Cuban immigrant are often centrally located within discourse around her later projects, the *Siluetas* series in particular. Her use of blood, moreover, has largely been explained via her interest in Santería, an Afro-Caribbean religious practice. What is striking, therefore, is how Mendieta's cultural and racial identifications are called forth in some instances and minimized in others²⁵¹.

Os atos de violência sexual são altamente relacionados com a influência de poder, e enraizados em questões de ordem política, económica e cultural²⁵². O estupro é historicamente documentado como uma ferramenta utilizada pelo sistema patriarcal, exercido com maior poder pelos homens brancos, como uma “arma de dominação, uma arma de repressão, cujo objetivo era extinguir a capacidade de resistir das mulheres negras”²⁵³.

Neste sentido, apesar deste tema ser amplo e o seu desenvolvimento estender-se para além do que a elaboração desta dissertação de Mestrado permite, cabe aqui não

²⁵⁰ Szymanek, 903.

²⁵¹ Szymanek, 906.

²⁵² Szymanek, 907.

²⁵³ Angela Davis. *Women, Race and Class* (Nova York: Vintage, 1981), 24. Tradução minha.

omitir ou ocultar o fator da raça como parte da representação deste ato de violência. Torna-se necessário, para analisar tais trabalhos de Ana Mendieta, considerá-los dentro de um espectro de subjetividade na construção da identidade da artista como uma mulher não-branca, e como isto gera conexões sobre a construção das narrativas de estupro²⁵⁴. Ignorar a questão de raça ao analisar estas obras arriscaria “totalizar o tema, e achatar questões relacionadas de classe, sexualidade e gênero”²⁵⁵.

As ações a serem presenciadas por uma audiência que testemunha um acontecimento violento não são compreendidas apenas nas performances de Mendieta a abordar o estupro, com a presença material de uma vítima. Em várias outras ocasiões, a artista deixou objetos, ou indícios de que algo anormal e cruel havia ocorrido em diferentes cenários, frequentemente em ambientes externos, como em *Untitled (Suitcase Piece)* (1973) (Figura 15), e *Alley Pieces* (1973). Na primeira, a artista posiciona uma mala aberta, contendo elementos ensanguentados no seu interior, no terreno de um parque público. Os objetos no interior da mala remetem para partes de um corpo. Já em *Alley Pieces*, Mendieta coloca uma pilha de restos sangrentos de roupas e ossos na rua estreita que pode ser avistada através de uma das janelas do seu apartamento²⁵⁶.



Figura 15: *Untitled (Suitcase Piece)* (1973), Ana Mendieta. Fonte: Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years 1970-1980”, In *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance*, editado por Olga Viso, 156.

²⁵⁴ Szymanek, 906.

²⁵⁵ Szymanek, 907. Tradução minha.

²⁵⁶ Szymanek, 908.

A utilização do sangue nestes trabalhos, tanto quanto em *Body Tracks*, cujo nome já sugere, é um recurso que simboliza algo deixado para trás, rastros de alguma situação que remete a um ato violento. Ao contrário de ações anteriores retratando violência, Mendieta não anuncia a realização destas duas outras obras; os resquícios de um crime sexual são deixados para serem descobertos por uma possível audiência que passe pelo local²⁵⁷.

A atitude de espalhar elementos por locais inesperados para serem descobertos por uma audiência não convidada foi algo que Mendieta viu dentro da prática artística de Scott Burton, um dos professores convidados do Mestrado em Intermedia. Em *Furniture Landscape* (1970), Burton leva cadeiras, mesas e sofá para uma área de vegetação do campus da Universidade de Iowa, e lá as posiciona para serem descobertas ao acaso.

No mesmo ano em que começa a posicionar elementos em espaços públicos e externos, Mendieta realiza *People Looking at Blood, Moffitt* ou *Moffitt Building Piece* (1973) (Figuras 16 e 17), registado em filme e fotografias em 35mm.



Figura 16: *People Looking at Blood, Moffitt* ou *Moffitt Building Piece* (1973), Ana Mendieta. Fonte: ARTFORUM, <https://www.artforum.com/features/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-226183/>

²⁵⁷ Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years”, (2004), 155.



Figura 17: *People Looking at Blood, Moffitt* ou *Moffitt Building Piece* (1973), Ana Mendieta. Fonte: Fugazine, https://www.facebook.com/fugazine/photos/ana-mendieta-people-looking-at-blood-moffitt-1973/1631612993582901/?paipv=0&eav=AfaduR9ScG4XWLtiagQ9gR31_RsuhOe4Y4qoYzjl82LFK5I0g5QizNdpsldTUn13uQs&_rdr

Nesta obra, Mendieta trabalha num espaço urbano, onde o vídeo foca o que parece ser um prédio comum nos Estados Unidos. Conforme a câmara se desloca e aponta para baixo, vemos um rastro de sangue no chão, misturado com o que parecem ser vísceras animais.

Os rastros são deixados em frente ao apartamento de Ana Mendieta em Iowa City, e esta regista o vídeo do outro lado da rua, sentada dentro de um carro. A artista filma as reações de pessoas que caminham pelo local e se deparam com a estranha cena. O nome da performance refere-se à montra de vidro ao lado da porta de entrada do edifício, onde se lê “H. M. Moffitt”, o que parece ser um escritório.

O que é proeminente no registo tanto em vídeo, como em fotos, são as reações, mais precisamente, a falta de reação da maioria das pessoas que passam pela cena. A maioria dos transeuntes não expressa grande espanto, algumas pessoas registam algum tipo de surpresa, olham para a cena, uma senhora utiliza um guarda-chuva para tocar nos

restos desconhecidos²⁵⁸, mas a maioria das pessoas não parece dar muita atenção ou registrar a cena como algo importante, e mesmo aqueles que demonstram percebê-la, não diminuem o passo ou interrompem o que estão fazendo para a observar.

The horrific implications of the blood seem to arouse little curiosity in the unwitting participants of the piece, demonstrating a social indifference to violence that lies at the core of Mendieta's early concerns²⁵⁹.

Ao assistir ao filme, conforme afirma Osterwell²⁶⁰, tentamos adivinhar qual dos transeuntes irá parar, e dar atenção à cena. Repetidamente experienciamos este clímax, que se dissolve na total indiferença das pessoas que passam pelos restos na calçada.

A ação desenvolve-se, e o filme progride sem consideráveis reações ao sangue, até que um homem sai pela porta do prédio onde se encontram os restos, e utiliza uma caixa de papelão para recolher os rejeitos. Assim termina a gravação.

Mendieta realiza uma experiência, e coloca pessoas como testemunhas, a confrontar-se com os indícios de violência. A tentativa de chamar a atenção para uma evidência de um ato violento, é, entretanto, fracassada²⁶¹. Não é possível saber se a artista tinha a intenção de despertar um senso de empatia naqueles que passavam pela cena. Entretanto, o efeito do trabalho permite-nos interrogar perante tais questões, e refletir sobre as reações normalmente suscitadas pela clara evidência da violência.

Ao contrário das performances de *Rape Scene*, a vítima em *Moffit Building Piece* não está presente na cena. Somos assim confrontados apenas com indícios e rastros do que pode ter acontecido no local. O foco nesta obra não está no corpo, porém, a ausência deste corpo é igualmente percebida. Na falta de uma identidade ou de materialização corporal à qual associar uma vítima, o que resta é uma “pós-imagem da violência”²⁶². Os únicos corpos aos quais conseguimos fixar a nossa atenção são as testemunhas a passar, e estas falham em perceber a relevância do evento.

A disposição dos restos de vísceras e sangue parece sugerir que estes vêm do interior do prédio onde mora Mendieta. O sangue escorre a partir da porta, levando-nos a imaginar que qualquer que seja a situação ocorrida, ela permanece oculta aos que por ali

²⁵⁸ Princenthal, 84.

²⁵⁹ Chrissie Iles. “Subtle Bodies: Invisible Films of Ana Mendieta” In *Ana Mendieta: Earth, Body: Sculpture and Performance, 1972-1985*, editado por Olga Viso (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004), 205-9, citado em Szymanek, 908.

²⁶⁰ Osterwell, “Bodily Rites”.

²⁶¹ Princenthal, 84.

²⁶² Osterwell, “Bodily Rites”.

passam. Neste sentido, a ação violenta provavelmente teria ocorrido no interior, dentro do espaço doméstico.

As violências ocultas por espaços privados são historicamente cometidas por homens contra mulheres, na sua maioria dentro dos seus lares, por membros da família: seus maridos e parceiros²⁶³. Como *Moffit Building Piece* falha em despertar empatia nos observadores presentes, Mendieta deixa a audiência a confrontar-se com o silêncio. Este silêncio é o mesmo que recebem aqueles que sofrem com as violências mantidas invisíveis.

If a woman is killed and nobody stops to notice, does it still matter? Mendieta insists that domestic forms of violence are perceptible—if anyone is willing to look. The failure of the passersby is our communal failure to acknowledge and address the suffering of those made invisible by their difference²⁶⁴.

As obras aqui mencionadas criadas em sequência a *Rape Scene* contêm elementos de influência do violento evento ocorrido no campus da Universidade de Iowa, que despertou a primeira performance de Mendieta nesta temática.

Em *Bloody Mattresses* (1973), Mendieta realiza uma performance em uma casa abandonada, numa área rural. A artista reuniu alguns colchões no interior da casa, e cobriu-os de sangue, numa cena que remete para um crime sexual. Relatos de colegas afirmam que a artista não avisou outras pessoas sobre esta obra. Um de seus colegas, Charles Ray, encontrou os vestígios da performance ao acaso, mencionou-os em aula, e Mendieta então assumiu a autoria da peça. A cena elaborada por Ana Mendieta sugere que a agressão levou a vítima a debater-se, devido à forma como o sangue estava espalhado pelos colchões²⁶⁵ (Figura 18).

²⁶³ Nações Unidas, “OMS: uma em cada 3 mulheres em todo o mundo sofre violência”, *Nações Unidas Brasil*, 10 de Março, 2023, <https://brasil.un.org/pt-br/115652-oms-uma-em-cada-3-mulheres-em-todo-o-mundo-sofre-viol%C3%Aancia>.

²⁶⁴ Osterwell, “Bodily Rites”.

²⁶⁵ Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years”, (2004), 156.

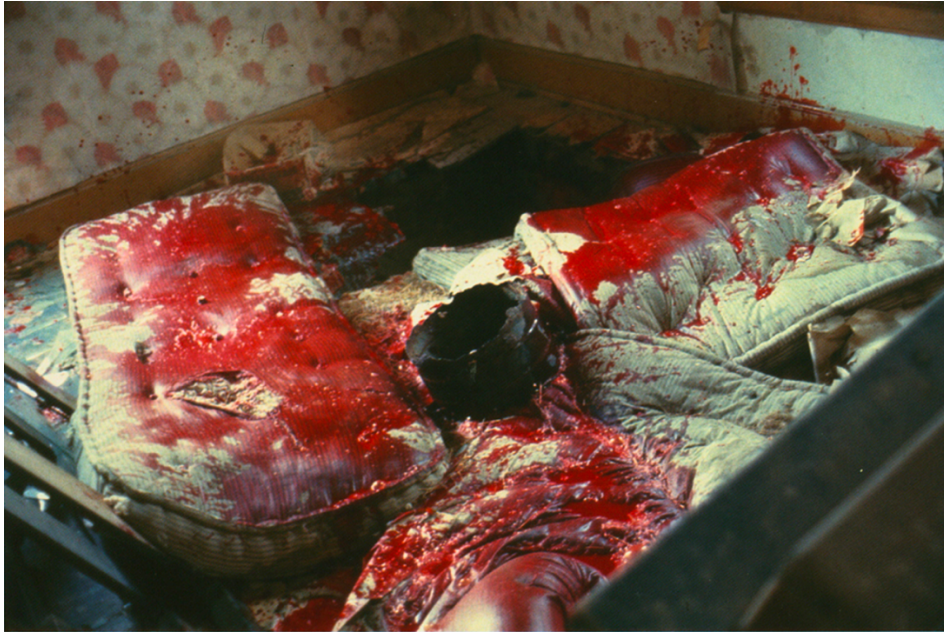


Figura 18: *Bloody Mattresses* (1973), Ana Mendieta. Fonte: Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years 1970-1980”, In *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance*, editado por Olga Viso, 157.

A partir de 1974, Mendieta começa a afastar-se da referência à violência explícita em suas performances, e desenvolve pela primeira vez *Body Tracks*, performance já abordada anteriormente neste trabalho, e que será aprofundada na próxima seção.

A inscrição na parede com uso de pigmento semelhante a sangue também ocorre em *Blood Sign* (1974), registado no formato de filme Super 8. Mendieta marca a parede utilizando seu corpo, como em *Body Tracks*, através de tinta vermelha. A artista desenha um contorno ao redor de si, criando uma imagem semelhante a uma tumba²⁶⁶, que acompanha as suas medidas. Dentro desta suposta tumba, Mendieta escreve as palavras em vermelho: “There is a devil inside me...” (Figura 19).

²⁶⁶ Hyacinthe, 110.



Figura 19: *Blood Sign* (1974), Ana Mendieta. Fonte: artmap, <https://artmap.com/lelongnewyork/exhibition/ana-mendieta-documentation-and-artwork-1972-1985-2010>

Da mesma forma que *Body Tracks*, neste filme Mendieta está, desde o início, de costas para a câmara, e só vemos o seu rosto quando esta termina a sua marcação na parede, e retira-se da área capturada pela câmara. Diferentemente de *Body Tracks*, onde a artista curva-se para o chão, em *Blood Sign* Mendieta é vista de pé, com as palmas abertas a encostar na parede. A ação realizada por Mendieta tem caracteres rituais, e a sua velocidade lenta de realização das marcações carrega uma aura de magia²⁶⁷.

O formato da marca na parede em *Blood Sign* também foi relacionado com imagens católicas, como as da Virgem Maria, por desenhar em torno de si um formato que recorda como a Santa é representada: centralizada, envolta num halo. Algumas pinturas iniciais de Mendieta são relacionadas por Herzberg com o formato elaborado nesta performance, conectando as investigações realizadas por Mendieta sobre a arte Pré-Colombiana²⁶⁸. O seu interesse na arte Pré-Colombiana foi em grande parte estimulado por uma viagem da artista a Oaxaca, México, em 1971, organizada por pelo professor Hans Breder, dentro do programa do Mestrado em Intermedia²⁶⁹.

²⁶⁷ Hyacinthe, 112.

²⁶⁸ Herzberg, “Ana Mendieta, the Iowa Years”, 64.

²⁶⁹ Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years”, (2004), 159.

Sobre as palavras gravadas em *Blood Sign*, “*There is a devil inside me...*”, Szymanek menciona um texto de Mendieta escrito após esta peça, na qual a artista dizia:

“I was looked at by people in the Midwest as an erotic being (myth of the hot Latin), aggressive, and sort of evil. This created a very rebellious attitude in me until it sort of exploded inside me and I became aware of my own being, my own existence as a very particular and singular being”²⁷⁰.

As preocupações de Mendieta com chamar a atenção para atos de violência; questionar o papel do público como testemunha; os marcadores de raça e gênero identificados no seu corpo e a sua vivência como uma mulher latino-americana não-branca transformam a sua utilização do sangue nestas peças abordadas em significados totalmente diferentes dos utilizados pelo grupo de Acionistas Vienenses²⁷¹. O sangue, na obra de Mendieta, também é associado aos sentimentos de estranheza e repulsa, que se originam na narrativa construída em torno do sangue menstrual e outros fluídos do corpo feminino, culturalmente escondidos e tratados como tabu²⁷².

Em seguida, no período denominado “Iowa Years”, a obra *Body Tracks* será revisitada, com o objetivo de refletir sobre os diálogos que a performance desenvolveu com o cenário artístico, numa época de consolidação do *medium*.

II.2.2: As relações de Mendieta com a História da Arte, envolvimento político e a atuação na A.I.R. Gallery

Anteriormente, a apresentação do Capítulo II sobre Ana Mendieta iniciou-se com a introdução da performance *Body Tracks*, encenada pela primeira vez em 1974. Já na presente secção, buscar-se-á aprofundar as relações possíveis entre esta obra e o seu contexto de produção.

Realizada no ano seguinte a *Rape Scene*, e no mesmo ano de *Blood Sign*, *Body Tracks* seguiu o processo de experimentações realizadas pela artista dentro do programa de Intermedia na Universidade de Iowa.

²⁷⁰ Charles Merewether. “From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta.” In *Ana Mendieta*, editado por Gloria Moure (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1996), 142, citado por Szymanek, 921.

²⁷¹ Szymanek, 921.

²⁷² Szymanek, 921.

Entretanto, o uso do sangue nas representações de explícita agressão, violência sexual, ou que remetem aos atos cruéis (*Moffit Building Piece*, *Rape Scene*, *Untitled (Suitcase Piece)*, *Alley Pieces*), começa a seguir por novos caminhos.

Body Tracks foi documentada quatro vezes em formato de vídeo. As diferentes ações desta performance não eram iguais, e traziam novos elementos a cada realização. Nas performances, Mendieta utilizou diferentes painéis, com fundos brancos, vermelhos e também lavanda, o que, de acordo com Hyacinthe, evoca o trabalho de Yves Klein²⁷³ (1928-1962), em obras como *Untitled Pink Monochrome (MP 8)* (1956), e *Le silence est d'or (Silence Is Gold)* (1956). Nestas obras de Klein, pigmentos cromáticos eram aplicados a painéis (Figura 20).



Figura 20: *Untitled Pink Monochrome (MP 8)* (1956), de Yves Klein. Fonte: WikiArt, <https://www.wikiart.org/en/yves-klein/untitled-pink-monochrome-1956>

Em textos de Hyacinthe e Cabañas, as autoras também refletem sobre a performance *Body Tracks*, em relação a outro trabalho de Klein: a série *Anthropometries*, realizada entre os anos 1960 e 1962²⁷⁴. *Anthropometries* iniciou-se como uma série de quadros, que deram origem à performance *Anthropométries de l'époque Bleue*, realizada no ano de 1960, na Galeria Internacional de Arte Contemporânea de Paris. Na ocasião, Klein estava cercado por uma audiência e uma orquestra, que tocava uma canção composta pelo artista. Klein comandava a ação de modelos, mulheres despidas com os

²⁷³ Hyacinthe. *Radical Virtuosity*, 12.

²⁷⁴ Yves Klein, “Anthropometries”, Resources, Yves Klein, acesso em 11 de Maio, 2024, [https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?sb=serie&sd=asc&rt\[\]=322](https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?sb=serie&sd=asc&rt[]=322).

corpos cobertos em tinta azul (a cor denominada pelo artista como *International Klein Blue*). As modelos executavam as ações de acordo com aquilo que era orientado por Klein, marcando os seus corpos nus no chão ou nas paredes, que estavam cobertos com papel ou tela: as modelos tornavam-se, através desta ação, “*living brushes*”²⁷⁵. Os rastros de tinta que resultam da marcação dos corpos sobre as diferentes superfícies são chamados “antropometrias” (Figura 21).



Figura 21: *Anthropométries de l'Époque Bleue* (1960), de Yves Klein, na Galeria Internacional de Arte Contemporânea, em Paris. Foto por Harry Shunk e Janos Kender. Fonte: Coleção de Yves Klein, [https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?k\[\]=40&k\[\]=44&p\[\]=1958-1960&sb=serie&sd=asc#/en/ressources/view/photo/336/presentation-of-the-anthropometries-de-l-epoque-bleue-at-the-galerie-internationale-d-art-contemporain?k\[\]=40&k\[\]=44&p\[\]=1958-1960&sb=serie&sd=asc](https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?k[]=40&k[]=44&p[]=1958-1960&sb=serie&sd=asc#/en/ressources/view/photo/336/presentation-of-the-anthropometries-de-l-epoque-bleue-at-the-galerie-internationale-d-art-contemporain?k[]=40&k[]=44&p[]=1958-1960&sb=serie&sd=asc)

A riqueza das relações que podem ser tecidas entre *Body Tracks* e a série *Anthropometries* são interessantes tanto pelas suas aproximações quanto afastamentos. Hyacinthe afirma que, apesar da relação de aproximação, o corpo presente de Mendieta rompe com a “passagem da cor”²⁷⁶ dos trabalhos estáticos anteriores nos painéis de Klein.

Em relação à performance orquestrada por Klein em 1960, a ação de Mendieta afasta-se no sentido em que é a própria artista a deixar a sua marca sobre o papel. Este fator não é de pequena importância na análise desta performance, pois é através deste que a obra carrega o carácter de posicionamento ativo da artista. Mendieta se funde no

²⁷⁵ Cabañas, 13.

²⁷⁶ Hyacinthe, 16.

trabalho, como pincel e obra, sujeito e objeto²⁷⁷, num processo que inscreve as suas ações como próprias. A artista assume a agência da sua própria obra, ou seja, ao invés de utilizar outros como pincéis, Mendieta adota esta função, e o seu corpo é ativo na execução de sua arte.

Conforme reflete Kaira Cabañas, “*Body Tracks* é Mendieta fazendo arte com o seu próprio corpo, criticando um mundo da arte comandado por homens”²⁷⁸. Apesar da obra de Klein ser considerada um marco na história da arte por, à sua maneira, questionar as representações de modelos como meros objetos passivos²⁷⁹, a performance de Mendieta propõe um novo questionamento ao papel do modelo, que aqui é também a artista.

Em *Body Tracks* deve-se salientar que o género da “*living brush*” utilizada é um elemento importante, o que também se pode dizer em relação à performance de Klein. Em *Anthropometries*, com a premissa de criar uma pintura através do afastamento entre artista e obra, com o desejo de, conforme afirma Klein, “permanecer limpo”²⁸⁰, o artista utiliza mulheres como modelos para executarem a sua performance. Klein também faz uso da “metáfora do corpo da mulher como instrumento criativo de um artista (masculino) que almeja dominá-lo”²⁸¹.

A inversão de Mendieta é clara: a artista não pretende afastar-se da obra, não pretende ter dela uma “distância ao menos intelectual”²⁸² como almejava Klein. Mendieta aproxima-se de sua obra de forma a quase fundir-se com ela, fazendo do objeto e ator um só (Figura 22).

²⁷⁷ Hyacinthe, 17.

²⁷⁸ Cabañas, 13. Tradução minha.

²⁷⁹ Hyacinthe, 17.

²⁸⁰ Yves Klein, conforme citado em Patricia Mayayo. *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2003), 164.

²⁸¹ Mayayo. *Historias de mujeres*, 164.

²⁸² Yves Klein, conforme citado em Mayayo. *Historias de mujeres*, 164.



Figura 22: *Untitled (Body Tracks)* (1974), de Ana Mendieta. Fonte: Elephant, <https://elephant.art/wp-content/uploads/2020/10/21.12-Ana-Mendieta.jpg>

Tais conexões permitem-nos situar a produção artística de Mendieta em relação às críticas que emergiam na arte feminista nos anos próximos à primeira realização de *Body Tracks* (1974). Mendieta inverte algumas das dinâmicas de representação das mulheres no cenário história da arte. Sistemáticamente, o campo apagou a presença das mulheres artistas, apesar das mesmas e seus corpos (comumente nus) serem parte extensa do tema escolhido para ser elaborado em pinturas. Neste sentido, Mendieta desafia tais práticas, e realiza as marcas do seu próprio corpo, representado através da sua própria “pintura” na parede, sem o intermédio de outros.

Desta forma, Mendieta utiliza o seu corpo de mulher artista para ser objeto e sujeito da sua obra. Esta posição é o oposto do que faz Klein em suas *Anthropometries*, onde um artista e ator (como executor da ação), marcado pelo género masculino, comanda ações de modelos mulheres, que não têm relevante agência sobre os seus corpos, apenas seguem as suas instruções.

Esta prática de criar a partir da experiência e ser parte ativa do seu trabalho, canalizada por Mendieta, foi utilizada também por diferentes mulheres artistas no início dos anos 1970, que transformaram um ambiente no qual “preceitos Minimalistas e Conceituais, processos viris, e materiais industriais prevaleciam”²⁸³. A criação a partir de experiências pessoais e a abordagem de assuntos relacionados com a esfera quotidiana (comumente associados como pertencentes a uma prática “feminina”) eram vistos como temas menores. Esta perspectiva levou este tipo de arte a ser considerado como inferior quando comparado ao “afastamento” e “imparcialidade” do artista frente à sua obra, traduzido nos gestos de Klein. Criar sobre tais temas, num campo artístico que valoriza o distanciamento e evita a criação a partir da experiência pessoal, torna-se um ato revolucionário e questiona o *status quo*.

As obras que refletiram sobre as regras não explícitas do campo artístico desafiaram o sistema da arte, e tornaram visível uma dinâmica de violência. A violência caracterizada pelo sistemático apagamento das mulheres artistas da história da arte foi amplamente abordada nas décadas de 1970-80, e pode ser observada no conhecido questionamento que fez a autora e historiadora da arte Linda Nochlin (1931-2017): *Por que não houve grandes mulheres artistas?*

Este ensaio foi publicado pela primeira vez na revista *ARTnews* em 1971, e se tornou um paradigma não só para os estudos de arte feminista e questões de gênero, mas para a história da arte como um todo. O texto foi publicado em um período de “ascensão na atividade feminista”²⁸⁴ nos Estados Unidos. A autora referiu-se aos movimentos por demandas de direitos civis e igualdade de gênero que cresciam no país, desde finais dos anos 1960, e o conseqüente crescimento nos estudos sobre estas questões.

Linda Nochlin analisou, através de exemplos principalmente de artistas entre os séculos XVIII e XIX²⁸⁵, como as mulheres enfrentam barreiras sociais, culturais e políticas que são sistematicamente impostas, para entrarem no mundo artístico. Uma das principais barreiras mencionadas por Nochlin e enfrentadas pelas mulheres são as proibições e dificuldades no acesso a uma formação acadêmica²⁸⁶, essencial para a

²⁸³ Nancy Princenthal. *Unspeakable Acts: Women, Art, and Sexual violence in the 1970s* (Londres/Nova York: Thames & Hudson, 2019), 11. Tradução minha.

²⁸⁴ Linda Nochlin. *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Londres: Thames & Hudson, 2021), 21.

²⁸⁵ Nochlin menciona a trajetória de algumas das conhecidas mulheres artistas entre os séculos XVIII e XIX, como Angelica Kauffmann (1741-1807), Mary Cassatt (1844-1926) e Berthe Morisot (1841-1895), que possuíam, em sua maioria, boas conexões familiares no mundo da arte.

²⁸⁶ Nochlin refere que, ainda em 1893, estudantes mulheres não eram permitidas no curso de “*life drawing*” na Academia Real de Londres. Mesmo quando estas estudantes conseguiam atender ao curso, o modelo

potencial produção do seu trabalho. Nochlin analisa como estas dificuldades impossibilitaram artistas mulheres de prosseguirem as suas carreiras e terem o seu trabalho reconhecido.

Nochlin citou exemplos práticos destas condições adversas, apoiados numa extensa investigação realizada pela autora nos anos anteriores. Um dos exemplos é o da indisponibilidade de modelos nus durante as aulas de pintura frequentadas por estudantes mulheres, que tornava “*institucionalmente* impossível para mulheres atingirem excelência artística, ou sucesso, no mesmo nível que homens, *independente* da potência do seu talento, ou genialidade”²⁸⁷.

Ademais, Nochlin recusa-se a responder ao questionamento nos limitados termos em que ele é proposto. Ou seja, em vez de simplesmente responder que houve, sim, grandes mulheres artistas, e escrever sobre as suas trajetórias e importantes contribuições, a autora retrocede à própria formulação da pergunta. Nochlin indaga o que são considerados “grandes artistas”, e “desmonta o próprio conceito de grandeza, desvendando os pressupostos básicos que criaram o gênio artístico centrado no homem”²⁸⁸.

Estas reflexões de Nochlin até hoje podem ser traduzidas nas demandas por maior representatividade de grupos minoritários em campos da arte, porém não se restringem a este âmbito. As reivindicações estendem-se a praticamente todas as posições de poder e tomada de decisão dentro da sociedade, associando a discussão às questões de raça, orientação sexual, classe, entre outras. Conforme afirma Nochlin, em texto cerca de quarenta anos após a primeira publicação do famoso ensaio, ainda há “um longo caminho a percorrer”²⁸⁹.

As problemáticas de representação e representatividade das mulheres artistas são aqui abordadas pois podem ser suscitadas ao observar-se o trabalho de Ana Mendieta. A negação da artista de afastar-se da sua arte e a sua recusa em agir de forma imparcial frente a esta são escolhas que demonstram a sua preocupação com o aspeto político da arte e da vida. Em trabalhos posteriores, como na série de *Siluetas*, Mendieta retira-se da cena, porém, a ausência do seu corpo é tão marcante quanto a sua presença. Esta dualidade

disponível para ser pintado pelas artistas mulheres deveria estar sempre envolto em uma peça de roupa, pelo menos de forma parcial. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 43.

²⁸⁷ Linda Nochlin. *Why Have There Been No Great Women Artists* (Londres: Thames & Hudson, 2021), 100.

²⁸⁸ Catherine Grant, em Nochlin. *Why Have There Been No Great Women Artists?*

²⁸⁹ Linda Nochlin. ““Why Have There Been No Great Women Artists” Thirty Years After” In *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Londres: Thames & Hudson, 2021), 100.

foi um elemento que a artista elaborou durante os seus anos de produção, removendo-se e inserindo-se novamente em suas peças (Figura 23).

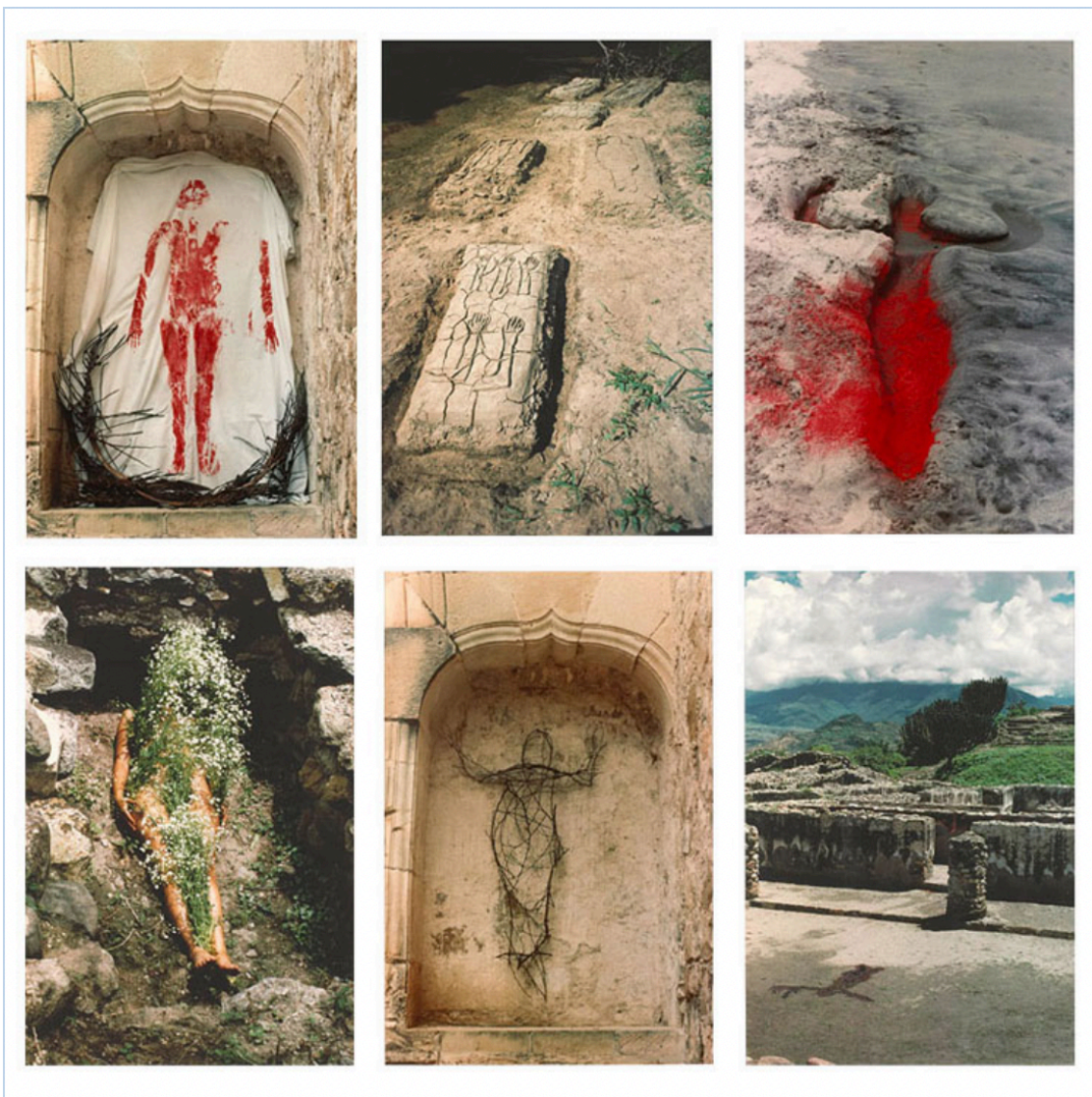


Figura 23: As diferentes *Siluetas* realizadas no México (1973-1977), Ana Mendieta. Fonte: Coleção de Ana Mendieta, Galerie Lelong, ICA Boston, <https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/siluetas-works-mexico/>

Ana Mendieta foi também uma voz do movimento que criticava o feminismo nos Estados Unidos nas suas primeiras décadas de ação, por não incluir os fatores de raça e etnia nas reivindicações. Mendieta afirmava que, apesar das mulheres nos Estados Unidos se terem unido contra a dominação masculina, elas “falharam em lembrar de nós [mulheres do chamado Terceiro Mundo]”²⁹⁰.

²⁹⁰ *The Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States*, na A.I.R. Gallery, curadoria de Ana Mendieta, 1980.

A “investigação autoconsciente”²⁹¹ realizada por Mendieta, mais do que apenas a sua origem cultural, ou seja, a sua busca em mergulhar fundo no estudo destas relações, foi o que a levou a abordar temáticas de apagamento, exílio e violência. A reflexão sobre estes assuntos pode ser observada não somente nas suas obras, mas nos momentos em que a artista se dirigiu ao campo artístico e ao cenário político através de escritos.

Em 1978, Mendieta junta-se ao coletivo e galeria A.I.R. (Artists in Residence Inc.), espaço de arte comandado por artistas de forma não-lucrativa, fundado em 1972 por um grupo de vinte mulheres em Nova York. De acordo com o manifesto da galeria, esta constitui-se como um espaço de alternativa às instituições *mainstream*²⁹². Lucy Lippard afirma que a AIR Gallery foi fundada pois, apesar dos avanços alcançados pelo movimento das mulheres, a maioria das mulheres artistas ainda não possuíam um local para expor os seus trabalhos²⁹³.

Apesar de Mendieta ter o seu trabalho exposto na A.I.R apenas em 1982, o seu envolvimento com o grupo permitiu-lhe conectar-se com artistas como Mary Beth Edelson e Nancy Spero, além de outras profissionais do campo da arte como Lucy Lippard²⁹⁴. As exposições, painéis de discussão e manifestações organizadas pela A.I.R. desde a sua fundação tinham um caráter de união entre arte e ativismo.

Na ocasião da exposição *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists in the United States*, organizada em 1980 na A.I.R., e na qual atuou como co-curadora juntamente com as artistas Kazuko Miyamoto (1942-) e Zarina Hashmi (1937–2020), Ana Mendieta escreve um poderoso texto de introdução que dá o tom ao evento. Neste, a artista refere-se ao nome da exposição e ao termo “Terceiro Mundo”, cunhado para referir-se à população dos países de África, Ásia e América Latina:

[...] The white population of the United States, diverse, but of basic European stock, exterminated the indigenous civilization and put aside the Black as well as the other non-white cultures to create a homogenous male-dominated culture above the internal divergency.

Do we exist? ... To question our cultures is to question our own existence, our human reality. To confront this fact means to acquire an awareness of ourselves. This in turn becomes a search, a questioning of who we are and how we will realize ourselves.

During the mid to late sixties as Women in the United States politicized themselves and came together in the Feminist Movement with the purpose to

²⁹¹ Fusco. “Traces of Ana Mendieta 1988-1993”, 122.

²⁹² A.I.R. Gallery, “History – A.I.R.”, acessado em 27 de Abril de 2024, <https://www.airgallery.org/history/>.

²⁹³ Lucy Lippard, “A.I.R., Lucy Lippard”, A.I.R. Gallery, acessado em 27 de Abril de 2024, <https://www.airgallery.org/essays-2/2016/6/2/air>.

²⁹⁴ Kat Griefen. “Ana Mendieta at A.I.R. Gallery, 1977–82.” In *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 21, no. 2 (2011): 171–81.

end the domination and exploitation by the white male culture, they failed to remember us. American Feminism as it stands is basically a white middle class movement.

As non-white women our struggles are two-fold.

This exhibition points not necessarily to the injustice or incapacity of a society that has not been willing to include us, but more towards a personal will to continue being “other”²⁹⁵.

Um ano após a sua participação como co-curadora nesta exposição da AIR Gallery, Mendieta desenvolve um projeto para a edição do número 13 da revista *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*. A publicação independente, organizada pelo Heresies Collective entre 1977 e 1992, intitulou esta edição como “Earthkeeping / Earthshaking: Feminism & Ecology”. Ana Mendieta apresenta na revista um de seus trabalhos da série de *Siluetas*, junto com um texto sobre a lenda de “La Venus Negra”, figura do imaginário popular em Cuba (Figura 24).

La Venus Negra, based on a Cuban legend.



Ana Mendieta, *Siluetas Series*, 1980. Earth and gunpowder.

Ana Mendieta

Around 1817, when Spanish colonists first set foot on the *Cayo Loco*—a key off the South Coast of Cuba near the city of Cienfuegos—they found a sole inhabitant. She was a young Black woman, nude except for necklace and bracelets of seeds and seashells, and so lovely that “the most demanding artist would have considered her an example of perfect feminine beauty.” She was a survivor of innumerable generations of the Siboney Indians, who had been extinguished by colonization. They called her the Black Venus.

At the sight of the Spaniards, she ran—from fear rather than modesty. They caught her and discovered she was mute. Living alone on the *Cayo Loco*, she was accompanied everywhere by a white dove and a blue heron. Spreading their wings, they would touch her mouth with their beaks, in silent caress.

When one of the colonists took her home with him, gave her food and clothing, he expected her to please him and to work for him in return. But taken from her island freedom, and unable to speak, she nestled in a corner, refusing to get up, work or eat. Finally, alarmed at the prospect of her death by starvation, they took her back to the *Cayo Loco* to live in freedom.

From time to time over the years, the citizens of Cienfuegos tried again to “civilize” the Black Venus. But each time her passive protests forced them to return her to the key, where she reigned in solitude with the blue heron and the white dove her only subjects.

The historian Pedro Modesto recalled that when he was a child, around 1876, an old Black woman, with hair like a huge white powder puff and naked except for a blue, red and white necklace, secretly entered his house. She refused clothing and was dressed only by physical force. She refused all the food offered her except for native products—yucca, bananas and sweet potatoes. The next morning she had disappeared, leaving the clothes behind. That was the last time she was seen.

Today the Black Venus has become a legendary symbol against slavery. She represents the affirmation of a free and natural being who refused to be colonized.

Cuban artist Ana Mendieta has been making earth-body sculptures since 1973. She exhibits at A.I.R. Gallery in NYC and received a Guggenheim Fellowship in 1980.

22 © 1981 Ana Mendieta

Figura 24: *La venus Negra, based on a Cuban legend*, projeto de Ana Mendieta para a edição 13 da revista *Heresies*, 1981. Fonte: <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/10/heresies13.pdf>

²⁹⁵ *The Dialectics of Isolation*, 1980.

Na lenda da “Vénus Negra”, uma mulher recusa submeter-se às tentativas de colonização²⁹⁶ e aos esforços dos colonizadores de apagarem os seus costumes, sendo forçada à submissão a outra cultura. A fotografia da *Siluetas* escolhida por Mendieta para ser justaposta ao texto é de uma ação realizada em 1980, “típica das *Siluetas* de pólvora que ela [Mendieta] criou durante a sua carreira”²⁹⁷. A *Siluetas* em questão foi realizada através da marcação no solo da figura de uma mulher, escavada na terra, e no espaço vazio deixado por esta marcação, a artista coloca pólvora e ateia fogo²⁹⁸.

A escolha de Mendieta por relacionar a *Siluetas* à lenda da *Venus Negra* conecta-se ao poder de permanência dos rastros deixados pelos corpos, onde o corpo que marca o solo perdura mesmo após a ausência material humana. Ao abordar uma lenda que evoca a experiência de mulheres negras e indígenas na América Latina durante o período de colonização e escravidão, Mendieta discute a “produção ideológica de raça, género, nação e da terra”²⁹⁹.

A marcação do solo que perdura é uma resistência aos esforços de apagamentos a que tentaram resistir os povos nativos latino-americanos e afro-americanos. Conforme afirma a própria artista:

Today the Black Venus has become a legendary symbol against slavery. She represents the affirmation of a free and natural being who refused to be colonized³⁰⁰.

As palavras de Mendieta sobre este trabalho ecoam a sua posição frente aos processos de colonização e suas relações com a ecologia e natureza, tema da 13^a. Edição da revista *Heresies*. Conforme afirma Carolee Schneeman, artista e amiga de Mendieta, as duas compartilhavam a ideia de que “a violência contra a mulher está relacionada com o senso patriarcal de violência contra o mundo natural como um todo”³⁰¹. Neste sentido, a violência sexual explícita que pode ser vista nos primeiros trabalhos de performance de Mendieta como *Rape Scene* (1973), e nos rastros de sangue que a artista deixa em várias das suas obras, reverberam também nas *Siluetas* e neste projeto para *Heresies*. O projeto

²⁹⁶ Ana Mendieta, “La Venus Negra, based on a Cuban legend”, *Heresies #13: Earthkeeping / Earthshaking: Feminism and Ecology* 14, no. 1 (1981): 22.

²⁹⁷ Blocker, *Where Is Ana Mendieta?*, 115.

²⁹⁸ Blocker, *Where Is Ana Mendieta?*, 115.

²⁹⁹ Blocker, *Where Is Ana Mendieta?*, 115.

³⁰⁰ Mendieta, “La Venus Negra”, *Heresies #13*, 22.

³⁰¹ Samantha Siegler, “Tracing feminism’s effects on Ana Mendieta, and Ana Mendieta’s effects on Feminism”, *Bowdoin Journal of Art* (Abril 2018): 6.

sobre a “Vénus Negra” ecoa a violência sobre “o solo invadido das Américas, dividido à força em colónias e Estados-nações, [...] uma apropriação violenta, o estupro da terra”³⁰².

Os textos produzidos por Mendieta, o seu envolvimento com coletivos de artistas e suas diferentes declarações frente a temas como género e raça permitem-nos perceber que a artista questionava as problemáticas do seu tempo, e estas estavam presentes no seu trabalho, tanto quanto o seu trabalho buscava exercer um impacto sobre estas. O Movimento Feminista, a luta por direitos civis, os movimentos pós-coloniais e aqueles que refletiam sobre a diáspora e o exílio foram todos assuntos com os quais a artista esteve envolvida, e que por ela também foram impactados, durante a sua vida, e após a sua morte.

For some, Mendieta’s work is experienced through a shared sense of feminist outrage and mourning; for others, the central point was her poetics of the primal and its emphasis on blood, fire, wood, and earth as medium; for others still, hers is a story of displacement and exile; for still others, it is all about the accounts of her small brown female body manifesting itself in a field of possibility dominated by often hostile white men.³⁰³

Nota-se que na coleção de bibliografias consultadas, as quais investigam a obra de Ana Mendieta, há por vezes uma predileção por um destes aspetos do seu trabalho como o elemento primordial que define a sua obra: género; raça; rituais e tradições religiosas; a distância de sua terra natal; a formação de sua identidade; a sua relação com influências de outros artistas; seu diálogo com as instituições do campo da arte; a criação dentro do programa de Intermedia. As relações possíveis são muitas.

Existem diferentes perspetivas a respeito da sua proximidade ou afastamento dos elementos citados anteriormente. Esta pluralidade e discordâncias podem servir como um atestado do poder da obra de Ana Mendieta e a capacidade da artista de transmitir diferentes abordagens, o que a faz ser uma das mulheres artistas latino-americanas de maior reconhecimento no seu período de atuação.

Ana was a political person. She was interested in human rights and inequality and justice.

She wasn’t about to be stripped of her identity. She wasn’t ready to crawl into the art world. She definitely felt she had something to contribute... and she wanted to make it, but she wanted to make it in her own way.³⁰⁴

³⁰² Luciana da Costa Dias, “Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina”, *Arte & Ensaios* 28, no. 44 (Julho-Dezembro 2022): 126. <https://doi.org/10.37235/ae.n44.6>

³⁰³ Muñoz. *The Sense of Brown*, 141.

³⁰⁴ Jayne Cortez, citado em Hyacinthe, *Radical Virtuosity*, 57.

Todos os elementos aqui abordados que se relacionam com a obra de Mendieta, desde as suas inspirações no campo da arte, experiências pessoais, a investigação que a artista realizou sobre a sua própria história e origem, e os seus estudos académicos, mostram que, em apenas um recorte de sua obra, podemos tecer análises através de diferentes perspetivas sobre os discursos visuais da artista.

A bibliografia escrita sobre o seu trabalho permite-nos também visualizar a obra de Mendieta sob novas perspetivas, sempre envolvidas em seu contexto temporal. Ressalta-se a importância do registo das performances em vídeo, e do valor da performance não apenas numa dimensão efêmera, mas passível de ser revisitada e repensada através da documentação, que perdura no tempo. Nas palavras da própria artista:

I don't like that kind of immediacy. I like a thing that can be digested. That's the nice thing about art. You can go back and look at it again and again.³⁰⁵

The viewers of my work may or may not have had the same experiences as myself. But perhaps my images can lead the audience to speculation based on their own experience on what they might feel that I have experienced. Their minds can then be triggered so that the images I present retain some of the quality of the actual experience³⁰⁶.

Capítulo III: Leticia Parente

Num vídeo a preto e branco, vemos pés e uma barra de vestido, num corpo a caminhar brevemente sobre o soalho de madeira. A mulher caminha até chegar a uma cadeira, onde senta-se. Em seguida, a imagem foca-se nas mãos, que estão a segurar uma linha e agulha, que identificamos com dificuldade, devido à qualidade da imagem. As mãos preparam os materiais para a costura, e após algumas tentativas conseguem passar a linha pela agulha. A câmara então desvia-se para o pé, onde as mãos iniciam a costura, ponto por ponto, formando letras e palavras na sola do pé. Ao final de cerca de 9 minutos lê-se: *Made in Brasil*. As mãos finalizam o trabalho, e com uma tesoura cortam o resto da linha. O pé é colocado no chão, a mulher sai a caminhar, e assim o vídeo termina.

O parágrafo anterior é uma descrição de *Marca Registrada* (Figura 25), performance registada em vídeo no ano de 1975. A autoria e o corpo presente que se

³⁰⁵ Joan Marter. "1 February 1985: Joan Marte and Ana Mendieta". In *Ana Mendieta: Traces*, 230.

³⁰⁶ Ana Mendieta. "Ana Mendieta", In *Intermedia* (Iowa City: Gallery of New Concepts, University of Iowa School of Art and Art History, 1978), 120.

‘auto-costura’ são de Leticia Parente, e a filmagem realizada em câmara Portapak é capturada por Jom Azulay, conforme podemos ver nos primeiros segundos do vídeo, que mostram os créditos escritos numa folha de papel. *Marca Registrada* faz parte de uma série de performances em vídeo que Parente realiza no ano de 1975, como *In e Preparação I*.



Figura 25: *Marca Registrada* (1975), Leticia Parente. Fonte: ArtBasel, https://www.artbasel.com/catalog/artwork/60757/Let%C3%ADcia-Parente-Marca-Registrada-Trademark?lang=zh_CN

Os gestos que executam a costura são rápidos e firmes, e a costura na própria pele causa incômodo a quem assiste, provocando uma sensação de aflição, provavelmente intencional, conforme afirma a artista: “É uma agonia! Dá muita aflição, porque a agulha entra, fere o meu pé – só podia ser o meu próprio”³⁰⁷.

Marca Registrada torna-se um dos trabalhos de Leticia Parente que adquiriu maior reconhecimento, ou “a sigla mais forte”³⁰⁸, conforme a própria artista. Uma das leituras da performance relaciona-se com o momento histórico e político que o Brasil atravessava no período, com a ditadura³⁰⁹, a violência e repressão. Além do contexto

³⁰⁷ Leticia Parente. “LETÍCIA PARENTE. LIVRO: ARTE E NOVOS MEIOS (FAAP)”, In *Leticia Parente*, organizado por André Parente e Katia Maciel (Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011), 99-100.

³⁰⁸ Leticia Parente. “LETÍCIA PARENTE”, 99.

³⁰⁹ O regime ditatorial brasileiro teve início através de um golpe militar em 31 de março de 1964, que depôs o governo democraticamente eleito do então presidente João Goulart. Principalmente durante os ‘anos de chumbo’ (1968-1975), o país presenciou repressão intensa, com censura à imprensa e perseguição política, que envolveu a tortura sistemática de opositores ao regime. Parte da sociedade civil apresentou importante

político autoritário, as leituras possíveis são múltiplas, desde “o imperialismo econômico às objetificações consumistas do corpo feminino”³¹⁰.

Marca Registrada tem outro nível de conexão de Parente com o termo *Made in Brasil*, que a artista borda. A prática de costurar solas dos pés e palmas das mãos são referidas pela artista como brincadeiras, ou costumes populares realizados no nordeste do Brasil, especificamente na Bahia³¹¹, estado onde ela nasceu. Parente grava, assim, marcas culturais do país na própria pele.

O bordado e as artes têxteis são elementos amplamente associados, no ocidente, a uma atividade feminina³¹², e no Brasil fazem parte importante da expressão popular, e estão conectados não somente com os marcadores de gênero, como também de raça.

No período colonial, atividades como o bordado eram, através de protocolos sociais, instituídos e estimulados dentro da prática feminina. Aquelas que executavam o bordado com habilidade eram consideradas “virtuosas”³¹³. A costura era uma das atividades vistas como virtudes a serem adquiridas por mulheres de classes sociais altas – além de outras tarefas relativas ao ambiente doméstico.

Conforme modelos europeus, durante os séculos XIX e XX as mulheres da elite brasileira eram condicionadas a uma vivência dentro dos seus lares, em espaços privados onde obtinham uma educação focada em atividades práticas, voltadas para o ambiente doméstico, afazeres do lar e o cuidado maternal. Esta dinâmica de condicionamento das mulheres ao ambiente doméstico perdurava, e ainda na primeira metade do século XX esperava-se que mulheres de classe média passassem o tempo a bordar ou praticassem a costura como atividade de lazer. Nesta época, estas mulheres eram auxiliadas em seus afazeres por empregadas domésticas³¹⁴, frequentemente mulheres negras de classe baixa. Esta dinâmica é uma herança da escravidão, que havia sido recentemente abolida no Brasil, em 1888. O Brasil foi o último país do Ocidente a abolir a escravidão, e foi o

resistência ao regime durante as décadas de 1970 e 1980, com participação de movimentos estudantis, sindicatos de trabalhadores e inclusive alguns setores da Igreja Católica. Devido a esta motivação, na segunda metade da década de 1970, uma abertura gradual do regime e o início do processo de redemocratização ocorreu. A Lei da Anistia, assinada em 1979, e as eleições indiretas para a presidência, realizadas em 1985, além da nova Constituição brasileira promulgada em 1988, foram eventos importantes, considerados como passos na direção de um fim do regime ditatorial.

³¹⁰ Gillian Sneed, “The Disciplinary And The Domestic: Household Images In The Video Performances Of Letícia Parente, 1975–1982, 1975–1982”, *Diacrítica* 34, nº 2 (2020), 120.

³¹¹ Sneed, 122.

³¹² Sneed, 121.

³¹³ Sneed, 121.

³¹⁴ Sneed, 121.

destino de 38% a 44% do total de escravos forçados a deixar o continente africano³¹⁵. Tais factos têm importante impacto na sociedade brasileira, e suas consequências persistem até à atualidade, podendo ser percebidas nos trabalhos de Parente.

No Brasil, antes de ser codificado como atividade feminina desenvolvida por mulheres brancas de classe média/alta, o bordado era intensamente associado à herança africana. O nordeste do Brasil foi a região que recebeu os primeiros escravos advindos de África, e onde inicialmente se concentrou a maior parte desta população³¹⁶. Neste território, as mulheres escravizadas eram as que realizavam os trabalhos de costura, e principalmente a ‘renda’, um tipo de bordado, até hoje associado à cultura Afro-brasileira³¹⁷.

Letícia Parente refletiu, através de sua própria poética, sobre “a dependência económica, a alienação cultural, as diferentes formas de dominação, a situação da mulher na sociedade, as relações com o próprio corpo e o corpo do outro, a casa ou a pátria”³¹⁸. Além de dialogar com as violências impostas pela ditadura do período, o silenciamento e a censura de vozes dissonantes ao regime, Parente contribuiu para a reflexão sobre a complexidade da opressão sentida por mulheres dentro deste sistema, e sobre as acrescidas violências históricas às quais foram submetidos os corpos marcados pelo género e pela raça.

A frase gravada no pé de Parente, *Made in Brasil*, é uma identificação comumente utilizada para assinalar a origem de produtos no sistema industrial. A criação do termo *made in* remonta a 1877 no Reino Unido.

[o] selo de procedência seria útil para garantir ao país produtor uma espécie de proteção da produção industrial contra os concorrentes. [...] *Made in* relaciona-se à ideia de proteção e, principalmente, à noção de identificação internacional de uma produção nacional. Ela prevê a fabricação em larga escala de uma mercadoria padronizada, produção direcionada especialmente para o mercado externo. [...] o selo define uma terra natal na exata medida em que ela se afasta do produto fabricado.³¹⁹

³¹⁵ De acordo com a historiadora Lilia Schwarcz. Júlia Dias Caneiro, “Brasil viveu um processo de amnésia nacional sobre a escravidão, diz historiadora”, *BBC News Brasil*, 10 de Maio, 2018. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44034767>.

³¹⁶ Nataly Simões, “Nordeste é a região do país com maior ancestralidade da África e do Oriente Médio”, *Terra*, 29 de Setembro, 2023. <https://www.terra.com.br/nos/nordeste-e-a-regiao-do-pais-com-maior-ancestralidade-da-africa-e-do-oriente-medio,37ce6d627d490dd89afcd004cfede315rw30iu52.html>.

³¹⁷ Sneed, 123.

³¹⁸ Rodrigo Luz. “A videoarte de Letícia Parente” In *Letícia Parente*, organizado por André Parente e Katia Maciel (Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011), 67.

³¹⁹ Manoel S. Friques. “Origens, Registros E Deslocamentos Em Marca Registrada”, *Concinnitas* 2, nº 17 (2020): 162-163.

Pode-se perceber aqui o jogo que Parente realiza ao utilizar-se da linguagem escrita, particularmente num idioma estrangeiro, para marcar o seu próprio corpo. Os detalhes são importantes: apesar de *made in* ser uma expressão da língua inglesa, Brasil está escrito como na grafia de sua língua materna, com S e não Z. Esta escolha reflete uma consciente decisão por parte da artista. Podemos refletir sobre questões de procedência e influência: qual é a identidade deste corpo a ser marcado? Trata-se de um corpo latino-americano, brasileiro, num contexto em que tais denominações são de grande relevância, pois neste período a América Latina era dominada por regimes ditatoriais violentos, em grande parte realizados com apoio técnico e financeiro do governo dos Estados Unidos³²⁰.

Em *Marca Registrada* podemos questionar os valores de identidade nacional, já que no contexto ditatorial em questão o regime atuou através do silenciamento e opressão em nome de uma ‘união nacional’ e em defesa dos ‘valores da pátria’. O regime ditatorial, como outros regimes fascistas, impunha uma identidade nacional homogênea e reprimia outras formas de expressão que desafiassem a sua autoridade. Neste contexto, a afirmação de uma identidade latino-americana e brasileira, caracteriza-se como um ato de resistência contra a imposição das narrativas oficiais e a influência estrangeira (culturalmente e no auxílio à instauração do regime).

Através desta peça de Parente acompanhamos uma cerimônia ritualística de costura, de inscrição, em que pouco a pouco se constrói uma linguagem – que aqui é a escrita - sobre a outra – a corporal. O discurso elaborado pelo regime durante a ditadura também era utilizado como justificador da marcação sobre os corpos, através da violência e da tortura. A narrativa discursiva marcada por Parente em seu corpo ecoa a imposição violenta e o aprisionamento de outros corpos marcados no mesmo período (a ditadura brasileira teve seus Anos de Terror entre 1968-1979, com o recrudescimento da repressão através de Atos Institucionais e o Terror de Estado).

Esta prática incomum, de costurar a própria pele, numa imagem que remete para a dor, pode ser vista sob a perspectiva da regulação dos corpos, da categorização e

³²⁰ Operação Condor foi o projeto de governo liderado pelos Estados Unidos da América, que forneceu aos regimes ditatoriais na América Latina das décadas de 1970-80 o apoio técnico, de planejamento, de coordenação e de instrução sobre técnicas de tortura e apoio militar aos regimes. Esta operação realizava repressão política e terror de Estado, através de perseguições, torturas e aprisionamento de dissidentes políticos. Devido ao seu caráter clandestino, até hoje não existem números exatos da quantidade de mortos, torturados, aprisionados ou exilados. Algumas fontes sugerem que o número de mortos chegue a 60 mil. Larry Rohter, “Exposing the Legacy of Operation Condor”, *The New York Times*, 24 de Janeiro, 2014. <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2014/01/24/exposing-the-legacy-of-operation-condor/>

imposição de uma procedência e de uma identidade, que é recebida e autoinfligida em silêncio. Além do silêncio imposto pelos regimes antidemocráticos da época, não se pode ignorar que este silêncio é imposto sobre o corpo da artista, com todos os marcadores de diferença de gênero que isto significava na época em que Parente realiza este trabalho.

Da mesma forma como se demarcam animais criados para o abate, para garantir a segurança da propriedade humana³²¹, o esquema de valores patriarcais e capitalistas nos quais estamos inseridos impõe a categorização dos corpos³²², principalmente aqueles que representam minorias raciais, de gênero e orientações sexuais fora do espectro heterossexual. Dentro destas categorizações, são ditadas regras de convivência, comportamento, de divisão do trabalho³²³, de ocupação das esferas público e privada, criando uma verdadeira hierarquia da esfera social³²⁴.

A marcação de símbolos realizada nos corpos também foi prática durante a escravidão: donos de escravos e aqueles envolvidos no tráfico de pessoas marcavam pessoas escravizadas em partes específicas dos seus corpos, demarcando posse³²⁵. Além de marcas feitas a ferro em brasa ou cortes, outra forma de marcação que buscava evitar tentativas de fugas eram cortes ao ‘tendão de Aquiles’³²⁶, parte do pé.

Ao desempenhar a ação de marca sobre o próprio corpo, num ato que aparentemente causa dor, Leticia Parente conecta a opressão dos corpos femininos e relaciona a violência sobre outros corpos, racializados.

As simbologias do bordado, conectadas com o passado histórico marcado pelo colonialismo, veem-se interligadas com uma crítica ao sistema imperialista de exploração econômica dos recursos brasileiros³²⁷, que não deixou de ocorrer, e na época estava em alta. Os recursos removidos do país têm a sua marca *made in* realizada para exportação,

³²¹ “A tradição de se fazer marcas de ferro em brasa no gado, quando do desenvolvimento da pecuária no Brasil, pode ser oriunda do costume anterior de se marcar seres humanos.” Vilson Pereira dos Santos, “Técnicas da tortura: Punições e castigos de escravos no Brasil escravagista”, *Enciclopédia Biosfera* 9, nº16 (2013): 2402, <https://www.conhecer.org.br/enciclop/2013a/humanas/Tecnicas%20da%20Tortura.pdf>.

³²² Silvia Federici. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (São Paulo: Editora Elefante, 2017), 37-38.

³²³ Elsa Dorlin. *Sexo, Gênero e Sexualidades: Introdução à teoria feminista* (São Paulo: crocodilo/Ubu Editora, 2021), 19.

³²⁴ Silvia Federici. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (São Paulo: Editora Elefante, 2019), 76-77.

³²⁵ “Em solo americano, quando em jornais se anunciava a fuga de um escravo, geralmente se fazia referência a esses sinais [marcações feitas por ferros na pele], além, claro, do nome e outras características do fugitivo e os dados de seus respectivos senhores”. Jacob Gorender, *O Escravismo Colonial* (São Paulo: Editora Ática, 1992), 50, citado em Vilson Pereira dos Santos, 2402.

³²⁶ Renato da Silva Dias, “Príncipes negros nas festas de brancos: Poder, revolta e identidades escravas nas Minas setecentistas”, *Almanack*, nº 2 (2º Semestre, 2011): 118.

³²⁷ Sneed, 121.

e desta forma Leticia Parente marca o seu corpo com um selo de procedência, para que não se apaguem as suas origens. Esta perspectiva é reforçada pelo local de marcação da frase ser a sola do pé, ponto que toca no chão e que, se descalço, nos conecta com o solo. Aproximando-se de raízes, a sola do pé também é referida como ‘planta do pé’, popularmente associada às raízes de uma árvore.

A marca registrada pode se assemelhar ao “ferro” de posse do animal mas também é a base da estrutura acima da qual a pessoa sempre estará constituída em sua historicidade: quando de pé sobre as plantas dos pés³²⁸.

A marcação dos corpos também foi ato utilizado como método de tortura durante a ditadura no país: “a electrocução prolongada aplicada às solas dos pés foi uma técnica comum entre a polícia militar da época”³²⁹. Em *Marca Registrada*, as imagens resultantes do ato de marcação de Parente já foram referidas como “representações estéticas de tortura”³³⁰. Os rastros da ação cruel podem ser facilmente escondidos quando a vítima se levanta sobre seus pés e caminha, da mesma forma que a artista realiza o final do vídeo.

O corpo era elemento central na obra de Parente e na videoarte no Brasil, e caracterizava-se como um espaço onde todas estas disputas de poder tomavam lugar, conforme será abordado com maior detalhe na secção III.3 deste capítulo. De acordo com Nelly Richard, crítica cultural chilena (1948-), a censura tem a capacidade de transportar os discursos de oposição para o campo das manifestações corporais, por inibir outras possibilidades de linguagem:

Under circumstances where censorship is applied to vast areas of meaning in language, any superfluous discourse or unspoken pressure which escapes or undermines the syntax of the permitted can only surface as bodily gestures³³¹.

A censura de Estado e a vigilância constante da população, principalmente sobre artistas e intelectuais, traduzia-se no controle de quais peças poderiam ser expostas, na proibição de exposições e restrições ao acesso pelo público³³², principalmente durante os

³²⁸ André Parente e Katia Maciel, orgs. *Leticia Parente* (Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011), 115.

³²⁹ Myriam Gurba, “Images of Torture in Videos by Leticia Parente in Radical Women”, *Hammer Museum*, 21 de Novembro, 2017. <https://hammer.ucla.edu/blog/2017/11/images-of-torture-in-videos-by-leticia-parente-in-radical-women>

³³⁰ Gurba, *Hammer Museum*, 2017.

³³¹ Nelly Richard, “Margins and Institutions: Performances of the Chilean Avanzada”, *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, ed. Coco Fusco (Londres: Routledge, 2000), 192.

³³² Ana Claudia França e Ronaldo Corrêa, “Sonia Andrade e Leticia Parente, duas videoartistas brasileiras em uma exposição de arte feminista de vanguarda nos anos 1970”, *MODOS 4*, nº 2 (2020): 305.

chamados “anos de chumbo” da ditadura brasileira, entre 1968 e 1975. Esta fase de muita violência é descrita como produzindo uma “sociedade amedrontada ou emudecida e as perspectivas de futuro absolutamente sombrias”³³³. Isto incentiva, de acordo com Arlindo Machado, a criação de performances em que a autoimolação se torna método transgressivo³³⁴, como é o caso da perfuração da pele em *Marca Registrada*. A violência de Estado e de género conectam-se, e veem-se representadas no corpo da artista, sobre ele inscritas.

Voluntary pain simply legitimates one’s incorporation into the community of those who have been harmed in some way—as if the self-inflicted marks of chastisement in the artist’s body and the marks of suffering in the national body, as if pain and its subject, could unite in the same scar.³³⁵

Na mesma altura, Sonia Andrade (1935-2022), artista com a qual Parente trabalhou, realiza uma série de performances registadas em vídeo onde se autoinflige através de pequenas mutilações. Cita-se como exemplo o uso de fios de *nylon* no próprio rosto para deformá-lo - *Sem título* [fios] (1974-77) -; prender a mão numa mesa com pregos, e cortar os próprios cabelos com tesoura (Figura 26). No caso de Andrade, estes atos violentos identificam-se com uma reflexão sobre os limites da lucidez durante o processo criativo³³⁶, e a relação conflituosa entre artista e processo³³⁷.

³³³ Arlindo Machado, “As Linhas de Força do Vídeo Brasileiro”, *Made In Brasil. Três Décadas do Vídeo Brasileiro* (São Paulo: Iluminuras, Itáu Cultural, 2007), 22.

³³⁴ Machado, *Made In Brasil*, 22.

³³⁵ Richard, “Margins and Institutions”, 189.

³³⁶ Machado, *Made In Brasil*, 22.

³³⁷ Priscilia Marques, “Sonia Andrade”, *AWARE – Archives of Women Artists Research & Exhibitions*, acesso em 31 de Março, 2024. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/sonia-andrade/>.



Figura 26: *Sem título [fios]* (1974-1977), Sonia Andrade. Fonte: AWARE, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/sonia-andrade/>

Neste sentido, ao mesmo tempo em que *Made in Brasil* pode remeter para uma demarcação de origens, uma tentativa de evitar o apagamento, ou um “uso do corpo como local para exercitar a liberdade de expressão”³³⁸, também possibilita a leitura através da

³³⁸ Sneed, 121.

perspetiva da violência marcada pela opressão. Esta relação é marcada pela dualidade entre executor e vítima, já que é a própria artista que realiza a marcação em sua pele.

Parente realiza a marcação voltada para a câmara, numa atitude que convida (ou íntima) o público a manter o olhar. Ao assistir ao vídeo, Parente transforma o público em cúmplice do ato registrado. A longa e vagarosa costura das letras no seu pé causa uma sensação de ansiedade para descobrir que palavras irão formar, mas a curiosidade do espectador tem de conciliar-se com o desconforto de assistir a tal cena.

A baixa qualidade do vídeo, com as suas marcas horizontais e variações nos tons de cinza, parecem acentuar a duração da performance³³⁹. O formato de *close* do plano a ser filmado retira a noção espacial e temporal da cena, e reforça o carácter expressivo do ato a ser executado em si. Além disso, a ausência destes marcadores permite que a imaginação do público transforme “o corpo que está no espaço-fora-da-tela”³⁴⁰, pois do corpo presente é possível ver apenas um fragmento. Este recurso desencadeia a possibilidade de recriação e finalização da imagem pelo espectador.

O ato desconfortável de ser assistido é vencido pela curiosidade, e faz-nos aguardar pelo desfecho: “a performance e o *medium* [vídeo] trabalham juntos para equiparar a costura e bordado à tortura duradoura”³⁴¹, e a proximidade com a qual observamos o pé de Parente atua no sentido de aproximar o espectador da ação. Tal como outras performances de Parente, esta possuía um carácter experimental, sendo um exercício de expressão da artista sobre sua visão.

As experimentações através do *medium* da videoarte marcaram Letícia Parente como uma importante representante deste formato no Brasil. O seu papel junto a artistas como Anna Bella Geiger, Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade rende-lhe reconhecimento dentro deste grupo considerado como precursor da videoarte brasileira.

III.1 Primeiros encontros: o desenvolvimento profissional, a entrada no campo artístico e o contato com o vídeo

A trajetória profissional de Parente percorre um caminho que se liga à ciência antes da entrada da artista no campo da arte. Nascida em 1930, em Salvador, no estado

³³⁹ Sneed, 122.

³⁴⁰ Regilene Aparecida Sarzi, “O corpo em primeiro plano: uma análise do vídeo Marca Registrada de Letícia Parente”, *Revista Nexi* 3, nº 3 (2014): 12.

³⁴¹ Sneed, 122.

da Bahia, nordeste do Brasil, Letícia Tarquinio de Souza Parente residiu em cidades de diferentes regiões do país: Salvador e Fortaleza, ambas no Nordeste, e no Rio de Janeiro, sudeste do Brasil, onde se estabeleceu de forma fixa de 1974³⁴² até ao seu falecimento, em 1991.

Letícia Parente atuou durante toda a vida na área da Química, mesmo após iniciar a sua produção artística. A artista completou o Bacharelado em Química em 1952, em Salvador, casou-se em 1955, e em 1959 mudou-se para Fortaleza, no estado do Ceará, onde lecionou como professora em cursos de bacharelato em química³⁴³. Parente finaliza o seu Mestrado em Química Analítica na Pontifícia Universidade Católica em 1972, e o Doutorado em Química Inorgânica pela Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, em 1976. A artista atuou como professora por diversos anos dentro deste campo científico, em universidades do Brasil e Itália³⁴⁴, e publicou diversos livros sobre química. Mesmo quando já produzia peças, e tinha as suas obras presentes em exposições, a artista não deixou de lecionar.

Realizar a investigação sobre o trabalho de Letícia Parente e abordar a sua trajetória profissional é também lidar com desaparecimentos. A artista não é amplamente conhecida pelo grande público dentro do Brasil, e é internacionalmente pouco conhecida pela crítica³⁴⁵. O seu filho, o artista e investigador André Parente³⁴⁶, é grande expoente no esforço de documentação da obra da artista, e através da curadoria de exposições, organização de publicações e escrita de artigos, desempenha um papel significativo na contextualização e abordagem da obra de Parente no cenário brasileiro, e também internacional.

Algo que representa muito bem a dimensão do desaparecimento da obra da artista é abordado justamente por André Parente, quando este afirma que muitos dos trabalhos da sua mãe, realizados em vídeo, foram perdidos, pois ela comumente entregava as gravações originais, ou os “masters”, diretamente para serem utilizados nas exposições.

³⁴² André Parente. “Alô, É a Letícia?” In *Letícia Parente*, organizado por André Parente e Katia Maciel (Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011), 29.

³⁴³ Sneed, 116.

³⁴⁴ “Letícia Parente”, Letícia Parente | Hammer Museum | Digital Archive Radical Women: Latin American Art 1960-1985, acesso em 17 de Março de 2024, <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/leticia-parente>.

³⁴⁵ André Parente. “Alô, É a Letícia?”, 29.

³⁴⁶ André Parente é doutor em Cinema pela Universidade de Paris 8, onde realizou seus estudos sob a tutoria de Gilles Deleuze. Em 1987 torna-se professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e dentro da UFRJ funda o Núcleo de Tecnologia da Imagem, em 1991. A investigação e produção artística de André centra-se em cinema e novos média, com a predominância de uma abordagem conceitual e experimental, conforme descrito pelo próprio em seu portfólio.

André Parente refere que a artista não tinha como fazer cópias dos seus trabalhos, e muitas das obras nunca retornavam de algumas exposições³⁴⁷.

Outros elementos abordados por André Parente como motivos para o relativo desconhecimento da obra de Letícia Parente são o pouco espaço que possui a videoarte no circuito artístico brasileiro, tendo a arte média ganhado destaque apenas recentemente, e a fragilidade material dos *media* utilizados pela artista (vídeo, arte postal e xerox). Além destes, o despreparo da instituição de arte no Brasil para lidar com o arquivo, e o estado obsoleto dos seus equipamentos ³⁴⁸ são fatores importantes.

A iniciação de Letícia Parente nos estudos de arte aconteceu quando a artista já completava 40 anos, em 1971, através de oficinas sob a tutoria de profissionais como Ilo Krugli³⁴⁹ (1930-2019), no Núcleo de Artes e Criatividade (NAC), no Rio de Janeiro. Apesar de, no ambiente onde é reconhecida, ser lembrada por suas performances em vídeo, Parente trabalhou com diversos outros formatos, como gravuras, colagens, processos de impressão, cartões-postais e outros.

Após os primeiros cursos realizados no Rio de Janeiro, a artista tem as suas obras presentes em algumas exposições coletivas, como Salões de Artes em diferentes cidades. Ao retornar a Fortaleza, tem a sua primeira exposição individual, *Monotipias* (1973), onde apresentou um conjunto de 29 gravuras no Museu de Arte da Universidade do Ceará³⁵⁰.

Letícia Parente é considerada pela crítica uma das grandes expoentes da videoarte no Brasil, e a sua relação com este *medium* inicia-se com os cursos que realiza sob mentoria da artista Anna Bella Geiger (1933-), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), em 1974. Geiger liderou o grupo que foi pioneiro no cenário brasileiro na criação de videoarte, e contou com a participação de outros artistas como Vitoria Mussi (1943-), Paulo Herkenhoff (1949-), Sonia Andrade (1935-2022), entre outros.

A importância de Geiger no desenvolvimento de Parente dentro da videoarte, e também o cenário no qual se inseria este *medium* no contexto brasileiro do período serão abordados neste próximo subcapítulo.

³⁴⁷ André Parente. “Alô, É a Letícia?”, 29.

³⁴⁸ André Parente. “Alô, É a Letícia?”, 29.

³⁴⁹ Ilo Krugli nasceu em Buenos Aires, e foi um ator, dramaturgo, artista plástico, diretor, e escritor, referência no Brasil na área do teatro de animação e arte-educação, principalmente direcionado ao público infantil.

³⁵⁰ André Parente. “Alô, É a Letícia?”, 29.

III.2 Letícia Parente e a videoarte: o cenário político e as primeiras experiências no Brasil

É imprescindível, ao analisarmos a obra de Letícia Parente, situar a videoarte como *medium*, bem como a sua importância no cenário artístico brasileiro no período em que Parente inicia e desenvolve a sua prática artística neste formato, principalmente nas décadas de 1970 e 1980.

O vídeo foi introduzido no cenário brasileiro no início dos anos 1960, porém não com razões artísticas, e sim políticas. O *medium* foi utilizado para transmitir cerimônias oficiais, e teve a sua importância associada a imagens produzidas de Brasília³⁵¹, a recém-inaugurada capital do país, que exigiu extenso esforço construtivo numa área do país anteriormente quase inabitada.

Com pouco acesso às tecnologias mais recentes, a produção de videoarte no Brasil ficou inicialmente limitada aos grandes centros, e o Rio de Janeiro foi o primeiro local onde o desenvolvimento artístico do *medium* ocorreu.

Conforme anteriormente abordado, Anna Bella Geiger e os cursos que oferecia no MAM Rio tiveram grande influência nas primeiras peças de Letícia Parente, que utilizavam o vídeo. Geiger não é de grande relevância apenas para Parente, pois é através dela que o grupo de alunos no MAM Rio têm acesso a uma câmara emprestada do modelo Sony Portapak, trazida dos Estados Unidos, com a qual realizam as suas primeiras experimentações³⁵². A câmara era emprestada por Jom Tob Azulay (1941-), amigo de Geiger, produtor e diretor audiovisual, que foi também o operador de câmara de muitos dos trabalhos do grupo³⁵³. Este grupo (Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Sonia Andrade, Ivens Machado, entre outros nomes) é considerado pela história da arte e crítica como representante dos pioneiros na videoarte do país³⁵⁴.

³⁵¹ Elena Shtromberg, “Bodies in Peril: Enacting Censorship in Early Brazilian Video Art (1974-1978)”, *The Aesthetics of Risk – SoCCAS Symposium Vol. III*, ed. John C. Welchmann (Zürich: JRP Ringier, 2008), 266.

³⁵² Sneed, 115.

³⁵³ Ana Cláudia França e Ronaldo Corrêa, “Sonia Andrade e Letícia Parente, duas videoartistas brasileiras em uma exposição de arte feminista de vanguarda nos anos 1970”, *MODOS 4*, nº 2 (2020): 305.

³⁵⁴ Arlindo Machado. “Video Art: The Brazilian Adventure”, *Leonardo 29*, nº 3 (1996): 226.

A videoarte, no Brasil, foi utilizada por artistas das belas-artes na busca por novos meios para transmitir as suas ideias. Os artistas desejavam romper com “os esquemas estéticos e comerciais da pintura convencional”³⁵⁵.

No cenário internacional, alguns dos nomes a destacarem-se na utilização do vídeo no final dos anos 1960 e início de 1970 eram o Grupo Fluxus, Bruce Nauman e Vito Acconci, que usavam registos de performances em instalações³⁵⁶. Ao contrário dos Estados Unidos, a disponibilidade tecnológica deste meio no Brasil era restrita, da mesma forma que a sua audiência. Este facto levou alguns críticos a, inicialmente, repudiar o vídeo como “um modo elitista de comunicação, que não poderia, por sua vez, ser levado a sério como um movimento de arte coerente”³⁵⁷.

Entretanto, hoje pode-se constatar que a videoarte foi uma poderosa alternativa aos media da época, principalmente ao possibilitar novos canais dentro do contexto do regime ditatorial do período³⁵⁸, pois a televisão foi um dos elementos cooptados pelos militares.

A maior emissora de televisão do país, e que ainda hoje constitui-se como um dos maiores conglomerados de média e jornalismo no Brasil, a TV Globo, teve ligações com o regime, de maneira a adaptar a programação de acordo com as suas necessidades políticas³⁵⁹. Neste sentido, o vídeo esteve, desde os seus primórdios no país, ligado à censura e controle, e foi um método utilizado para corroborar a estratégia de supressão de dissidências e promoção de uma imagem de prosperidade e desenvolvimento económico do país. Estas ideias podem ser percebidas nas declarações do general Médici (1905-1985), presidente durante o regime militar brasileiro, num de seus períodos mais violentos:

Sinto-me feliz todas as noites quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranqüilizante após um dia de trabalho³⁶⁰.

³⁵⁵ Arlindo Machado. “Video Art”, 226.

³⁵⁶ Sarzi, “O corpo em primeiro plano”, *Revista Nexi*, 6.

³⁵⁷ Shtromberg, 266. Tradução minha.

³⁵⁸ Shtromberg, 266.

³⁵⁹ Shtromberg, 267.

³⁶⁰ Sérgio Mattos, *A televisão e o contexto socioeconômico do Brasil: 5º anos de história: 1950-2000* (Salvador: Editora PAS/Edições Ianamá, 2000), 85. Disponível em: https://www.sergiomattos.com.br/_files/ugd/a9934b_2e671762fcac4f339175d1d450d3678e.pdf.

Sendo assim, alguns artistas encontraram no vídeo um *medium* para confrontar a censura e o regime, reencenando o controle e poder deste, reconhecendo a sua existência³⁶¹, porém ao mesmo tempo desafiando-o. O vídeo foi visto por estes artistas como um formato onde era possível estabelecer uma “oposição crítica à informação televisiva sancionada pelo Estado”³⁶².

O caráter inicial do *medium* da videoarte no Brasil foi também pautado pela capacidade tecnológica disponível. As câmaras utilizadas, como é o caso da Portapak, tinham características que limitavam a captura das imagens e determinavam os resultados que poderiam ser obtidos pelos artistas. Os vídeos gravados nesta câmara não podiam ser editados, além da qualidade da imagem não ser alta. A armazenagem da câmara poderia atingir 30 minutos de gravação no máximo, e o peso considerável do equipamento afetava a condição de se realizarem cenas externas, o que acabou por condicionar muitos artistas a gravações em ambientes privados, como foi o caso de Letícia Parente. Ao ser impossível realizar edições, os artistas costumavam gravar vídeos na Portapak através de uma só tomada ininterrupta, e utilizavam enquadramentos estáticos ou a ferramenta de *zoom*, aqui ainda rudimentar³⁶³.

Estas características dos equipamentos disponíveis na época são claramente visíveis nas performances registadas em vídeo na obra de Letícia Parente. Em diversos dos seus trabalhos, podemos observar o uso da filmagem com enquadramentos estáticos, filmagens em preto e branco, onde longas tomadas registam o desenrolar de cenas em ambientes interiores, domésticos e privados. O local de desenvolvimento destas obras, o ambiente doméstico, é de significativa importância para a contextualização das performances registadas em vídeo na obra de Parente, e esta relação será abordada com maior detalhe na secção III.3 deste trabalho. A oposição entre o espaço público/privado é também elaborada por outros artistas que experimentavam a videoarte no período, incorporando as discussões entre o corpo pessoal e político.

Conforme afirma Luz, no grupo de artistas visuais que primeiro utilizaram o vídeo, não havia um domínio sobre as habilidades de corte, montagem e edição, que já eram “institucionalizadas pelo cinema narrativo clássico”³⁶⁴. Não havia por parte destes artistas um desejo de aplicar fórmulas tradicionais do cinema, ou “expor os mecanismos

³⁶¹ Shtromberg, 267.

³⁶² Shtromberg, 267.

³⁶³ Sneed, 116.

³⁶⁴ Luz. “A videoarte de Letícia Parente”, 63.

tradicionais de construção do filme para criticá-los e subvertê-los”³⁶⁵, como faziam os cineastas de vanguarda.

O interesse de muitos dos artistas visuais deste período, no cenário brasileiro, e principalmente de Letícia Parente, não era dialogar com cânones ou discutir sobre as linguagens e narrativas, como no cinema, mas sim utilizar este novo *medium* para outro fim. A videoarte era empregue por artistas no período inicial de experimentações (entre os anos 1960-1980) para “criticar e subverter comportamentos e instituições”³⁶⁶. O início da acessibilidade do *medium* aos artistas constituía-se como um novo e poderoso instrumento, que permitia documentar e registrar o corpo em movimento, feito antes impossível.

A videoarte permite, portanto, aos artistas que trabalhavam com a *body art* e performance, registrar o seu corpo no tempo, o que antes era feito de forma limitada através da fotografia. O registo do tempo, em Parente, se desenvolve através da duração e do “tédio das atividades domésticas diárias”³⁶⁷. Esta nova capacidade de registo que conjugava imagem e som através do tempo é utilizada por outros artistas do período:

Most first-generation works in Brazilian video were fundamentally recordings of artists' gestures in performance³⁶⁸.

O formato cru das filmagens mostrava, quase sempre, o artista de frente para a câmara, e os dois confrontam-se, ao mesmo tempo em que o artista está numa posição de vulnerabilidade. Machado fala sobre esta atitude, que posicionava o corpo, elemento principal, entre duas máquinas, ou seja, a câmara e o monitor³⁶⁹.

Na mesma época, é importante ressaltar que outros pioneiros na videoarte, porém no contexto norte-americano, refletiam sobre as relações entre artista e câmara, como o norte-americano Vito Acconci (1940-2017). Em *Theme Song* (1973), Acconci posiciona-se extremamente próximo à câmara e profere um monólogo que intencionalmente deixa o espectador desconfortável, a proximidade do seu corpo à câmara parece invadir o espaço pessoal da própria audiência. Apesar das motivações da obra serem diferentes das

³⁶⁵ Luz. “A videoarte de Letícia Parente”, 63.

³⁶⁶ Luz. “A videoarte de Letícia Parente”, 63.

³⁶⁷ Sneed, 117.

³⁶⁸ Machado, “Video Art”, 226.

³⁶⁹ Machado, “Video Art”, 227.

que moviam os artistas brasileiros em suas peças³⁷⁰, os posicionamentos de câmara e a forma crua como o artista se posicionava frente à máquina tecem conexões.

Os ângulos majoritariamente frontais colocam o espectador do vídeo/performance frente ao artista e à sua ação. Tal posição, do ponto de vista do artista, posiciona-o frente à câmara e a algo que não consegue ainda ver, mas que anseia interpelar: o público. A imagem gerada é pensada como uma reprodução instantânea do *performer* (relembrando que a edição não é possível, e planos gravados em sequência são comuns), interagindo de certa forma como um espelho³⁷¹ do artista em movimento.

O público, para as obras de videoarte iniciais no cenário brasileiro, testemunhará a performance posteriormente, e será formado por diferentes indivíduos nas repetidas vezes em que a performance será reproduzida, através de monitores de distintos formatos.

A atitude de experimentação tomada por artistas que adotam a performance (*medium* ainda a ser consagrado pelas instituições de arte e outras instâncias de legitimação) faz parte de uma dinâmica de questionamento tanto do mercado de arte, quanto do público.

O desenvolvimento de um novo formato desafia a crítica e história da arte tradicional a ter de produzir uma nova classificação para o suporte, e estabelecer parâmetros de documentação, exibição e armazenamento³⁷². No trabalho de Letícia Parente, de acordo com a própria artista, este questionamento manifesta-se ao permitir múltiplas interpretações de suas obras, “aberto a vários níveis de leitura e de público, sem preocupação seletiva ou de diluição”³⁷³. Parente não queria a resposta única e a classificação absoluta da arte tradicional: “[eu] Estava preocupada com que as coisas tivessem vários questionamentos, porque estava interessada nas respostas”³⁷⁴.

As questões entre artista e público são elaboradas por Letícia Parente de forma intencional e consciente através dos seus vídeos, ao afirmar que as possibilidades

³⁷⁰ Acconci critica o consumo de imagens televisionadas e a relação dos espectadores com a mídia e a televisão. A indústria televisiva era na época era um dos principais elementos da cultura norte-americana. Durante os anos 1970, a televisão consolidava-se como uma importante influência na cultura estadunidense. O desenvolvimento da indústria televisiva, a popularização e acesso à televisão em cores fez com que programas televisivos passassem a ser parte do cotidiano de famílias nos Estados Unidos, influenciando os comportamentos e as formas de perceber o mundo. Ao relacionar a obra de Vito Acconci com uma crítica ao consumo de imagens televisivas, refere-se à influência por vezes dominante que os programas televisivos e a cultura de massa exerciam no final do século XX. “Vito Acconci. Theme Song. 1973”, MoMA, acesso em 31 de Março, 2024, <https://www.moma.org/collection/works/107279>.

³⁷¹ Machado, “Video Art”, 227.

³⁷² Friques, *Concinnitas*, 164.

³⁷³ Letícia Parente. “Letícia Parente por Letícia Parente”, In *Letícia Parente*, org. Parente e Maciel, 91.

³⁷⁴ Letícia Parente. “LETÍCIA PARENTE. LIVRO”, In *Letícia Parente*, org. Parente e Maciel, 100.

desencadeadas pelos seus trabalhos são acrescidas pelas interações realizadas entre público e obra. Nas palavras da artista, “A participação do público é um elemento esperado e levado em conta”³⁷⁵.

Ao realizar ações em frente à câmara, podemos observar as obras de Parente como performances registadas em vídeo, que possuem outros significados possíveis e dinâmicas de interação que podem ser adicionadas ao trabalho inicial:

ocorrida uma única vez, em data e local determinados, uma *performance*, quando orientada para a câmara, ganha novas dimensões, transformando-se em imagem, em *videoperformance* a ser projetada inúmeras vezes³⁷⁶.

A rebeldia na utilização deste *medium* associa-se também a uma arte social, através dos temas abordados nas obras. Aqui, “o aparato técnico [da câmara] põe-se a serviço do registro”³⁷⁷, conforme afirma Luz:

A obra de Leticia Parente é marcada pela ideia de extrair do corpo uma imagem que nos dê razão para acreditar no mundo em que vivemos. Os vídeos dessa artista são, cada um deles, preparações e tarefas por meio dos quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam³⁷⁸.

Conforme referido anteriormente, Leticia Parente esteve em contato com outros artistas do período que experimentavam com a videoarte: Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Sonia Andrade, Ivens Machado, pessoas as quais Parente encontrava com frequência.

O pioneirismo do grupo era assinalado já em 1975, quando alguns dos integrantes (Anna Bella Geiger, Machado, Cocchiarale e Andrade) participaram da exposição *Video Art*, nos Estados Unidos, no Institute of Contemporary Art da Universidade da Pensilvânia³⁷⁹. A exposição foi considerada por Geiger como a primeira a abordar, internacionalmente, o *medium* da videoarte de forma abrangente. Apesar de Parente não ter participado em tal exposição, o envolvimento com os colegas que tiveram as suas obras lá expostas é um dos elementos que a instiga para a criação de performances em vídeo, o que Parente realizará no mesmo ano, com *Marca Registrada*³⁸⁰.

³⁷⁵ Leticia Parente. “Leticia Parente por Leticia Parente”, In *Leticia Parente*, org. Parente e Maciel, 91.

³⁷⁶ Friques, *Concinnitas*, 164.

³⁷⁷ Luz. “A videoarte de Leticia Parente”, 67.

³⁷⁸ André Parente. “Alô, É a Leticia?”, 37.

³⁷⁹ Friques, “Origens, Registros E Deslocamentos Em Marca Registrada”, 161.

³⁸⁰ A exposição realizada em outro país, e a possibilidade de desenvolver os registos em videoarte com a câmara Portapak concedida por empréstimo também influencia a reflexão a respeito das origens e produção

Este mesmo grupo de artistas tem uma prática colaborativa, desenvolvendo ações coletivas. Numa obra em grupo, *Telefone Sem Fio* (1976), Leticia Parente participa junto com Anna Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade. Nesta ação, registada em vídeo durante cerca de 13 minutos, o grupo brinca ao “telefone sem fio”. A brincadeira infantil consiste em transmitir uma mensagem de pessoa a pessoa, falando-a ao ouvido, e ao longo desta transmissão ocorrem deformações, ruídos de comunicação, que no final alteram a mensagem inicialmente transmitida.

A ação, filmada na Portapak Sony, é descrita por Rodrigo Luz como apenas uma das obras de autoria de Parente em que são causados “ruídos e distorções na comunicação corrente”³⁸¹. Com suas performances, Parente comumente utilizava-se de situações banais para refletir sobre assuntos mais profundos, e que, durante a ditadura, costumavam ficar ocultos. Neste sentido, a artista perturbava a “comunicação corrente”, ao abordar temas indesejados num sistema de repressão, conforme será detalhado na próxima secção deste trabalho.

As ambiguidades na comunicação dos sentidos das obras fazem parte da estratégia da artista: “a pergunta sobre as intenções da artista – o que ela quis exatamente com isso? – não tem uma única resposta possível ou não tem resposta alguma”³⁸². A conversa que se altera ao longo do “telefone sem fio” permite refletir sobre os diferentes significados que obras de arte podem assumir, e este elemento era importante para Parente.

A criação de arte em grupo como em *Telefone Sem Fio*, juntamente com a novidade da utilização do vídeo, atuam juntos no sentido de desafiar métodos pré-estabelecidos de comunicar e fazer arte. A ideia do artista como génio individual é constantemente desafiada por estes artistas com as colaborações que realizavam em obras uns dos outros. Além disso, ao criar a partir do quotidiano, como em *Telefone Sem Fio* e tantas outras performances da videoarte brasileira desta época, cenas comuns e banais tornam-se especiais através do registo em vídeo, e são assim “problematizadas ao dobrarem-se sobre si mesmas, tornam-se [...] incontestavelmente críticas”³⁸³.

de uma arte no Brasil que dependia, de alguma forma, das tecnologias provenientes dos Estados Unidos. Esta relação torna-se evidente na elaboração de *Marca Registrada* (1975).

³⁸¹ Luz. “A videoarte de Leticia Parente”, 69.

³⁸² Luz. “A videoarte de Leticia Parente”, 69.

³⁸³ Clarissa Diniz. “Eu, Mundo de Mim”, In *Leticia Parente*, org. Parente e Maciel, 83.

III.3 A violência: a opressão política, de gênero e os padrões estéticos

III.3.1 *Preparação I* (1975)

Ao observarmos o trabalho de performance em vídeos de Letícia Parente através dos atos de violência encontramos relações não apenas com a opressão política e a censura de Estado anteriormente referidas em *Marca Registrada* (1975), mas também referências às ‘microagressões’ do cotidiano que são vivenciadas pelos corpos marcados pelo gênero.

Em *Preparação I* (1975) (Figura 27), Parente posiciona-se em frente ao espelho, numa casa de banho, e no que parecem ‘preparações’ para sair de casa, inicia a colar sobre sua boca e olhos pedaços de fita adesiva, sobre os quais desenha olhos e boca com maquilhagem, ao invés de aplicá-la diretamente no rosto.



Figura 27: *Stills de Preparação I* (1975), Leticia Parente. Fonte: MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/219415>

Ao longo da performance, a artista tem os sentidos limitados aos poucos, inicialmente a fala é impedida pela fita adesiva colada sobre a boca, e depois a visão, pois a fita e a maquiagem acima desta tapam-lhe ambos os olhos. No final, Parente penteia-se e então sai do ambiente e fecha a porta. Toda a ação tem cerca de três minutos e meio.

A realização desta ação encenada com extrema naturalidade por Parente reflete a naturalidade com que os padrões de embelezamento e procedimentos cosméticos são assimilados e passam a fazer parte do cotidiano feminino. O processo de preparação constitui-se como uma camuflagem³⁸⁴ para encarar o mundo exterior fora do seu ambiente doméstico.

Como é recorrente nas obras de Leticia Parente, estas ações de performance são executadas dentro do ambiente doméstico, a sua própria casa, em cenas do cotidiano e que a ligam ao universo do lar e seus afazeres. Estes recursos demonstram a relação tecida com uma crítica aos padrões de comportamento, trabalho e sociabilização que excluem as mulheres ou as condicionam.

Não se limitando à maquiagem aplicada ao rosto, esta ação remete para todas as supressões e censuras de si realizadas em prol de um enquadramento em padrões de gênero ditados pela sociedade patriarcal. Os papéis de gênero a serem performados para o mundo exterior perpassam elementos como a sexualidade heteronormativa e o desempenho tido como ‘exemplar’ da maternidade para as mulheres cisgênero, suas exigências de atenção ao lar e às necessidades do trabalho reprodutivo³⁸⁵.

É pelo rosto que percebemos a apatia, a maquiagem como forma de transfiguração e o comportamento mecânico da artista em suas obras. Ficam expressas no rosto as suas distintas relações de visibilidade e comunicabilidade³⁸⁶.

³⁸⁴ Talita Trizoli, “Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70” (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2018), 104.

³⁸⁵ O trabalho reprodutivo, historicamente desempenhado pelo gênero feminino, desvalorizado e não remunerado, é o sistema de atividades desempenhadas de maneira a garantir a reprodução da vida humana, qual sejam: o zelar e manter materialmente o espaço doméstico, o cuidado com crianças e idosos e a educação dos filhos, além da época de gestação, parto e período de amamentação. De acordo com Silvia Federici, o sistema capitalista de acumulação depende deste trabalho desempenhado de forma não remunerada pelas mulheres para garantir o desempenho da mão de obra trabalhadora. Silvia Federici, *O Ponto Zero da Revolução: Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (São Paulo: Editora Elefante, 2019).

³⁸⁶ Felipe Scovino, “Rosto em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil”, *Arte e Ensaios* 26, nº 39 (Janeiro/junho 2020): 29.

Este não é o único trabalho de Parente em que há uma ligação entre a maquiagem e as alterações estéticas ao corpo e a qualificação ou classificação da mulher, de acordo com a sua adesão aos padrões de beleza exigidos pela sociedade patriarcal. Em 1976, Parente realiza uma série de trabalhos de xerox e arte postal, intitulados *Mulheres*. Num dos elementos desta série, diversos contornos de lábios em cores rosas e vermelhas são colocados lado a lado, e junto a cada um são adicionados adjetivos, desde “Irônica e intelectual”, “Amarga e retraída”, a “Doce e equilibrada”, conforme se apresentam os contornos desta parte do corpo (Figura 28).



Figura 28: Série *Mulheres* (1976), Leticia Parente. Fonte: André Parente e Katia Maciel (orgs.), *Leticia Parente*, 164.

Este trabalho apresenta uma certa ‘categorização científica’, prática que também está presente em outras peças da artista³⁸⁷, ao realizar classificações de perfis, partes do corpo, fisionomias, como na *Série 158* (Figura 29). Esta prática é associada pela crítica à atuação da artista como professora de Química e acadêmica, pois Parente utiliza elementos da categorização científica para desconstruir generalizações a respeito da identidade feminina, por exemplo, a associação desta identidade a ambientes privados e domésticos³⁸⁸.

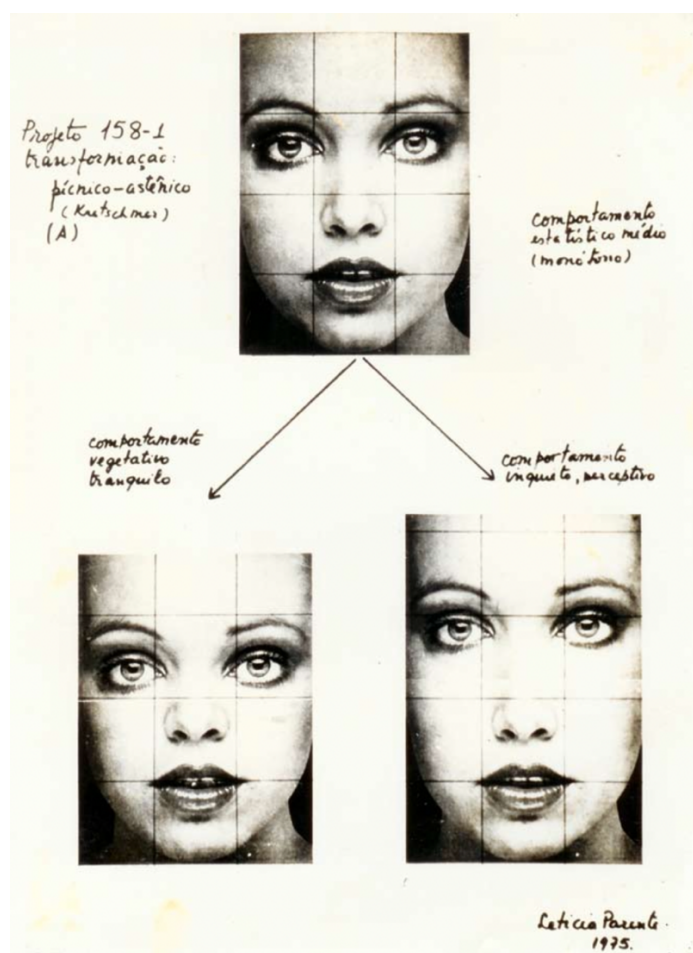


Figura 29: *Série 158* (1975), Letícia Parente. Fonte: André Parente e Katia Maciel (orgs.), *Letícia Parente*, 156.

³⁸⁷ Em 1976, Letícia Parente realiza a exposição *Medidas*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Através de fotografias, xerox, peças audiovisuais e jornais, a artista desenvolveu a instalação que foi definida por André Parente como “a primeira grande manifestação de arte e ciência no Brasil”. *Medidas* consistia em diferentes áreas onde o visitante podia medir sua altura, peso, a resistência a dor, força manual, e coletar estes dados. Após a tomada de medidas, os visitantes podiam observar dados coletados por jornais, e livros dos records, e comparar seus atributos com os de outras pessoas. Através da interatividade, a instalação refletia sobre o corpo e questões de individualidade e coletividade. O caráter científico da recolha de dados é utilizado por Letícia como uma denúncia do sistema que se esforça para “enquadrar as pessoas para classificá-las quantitativamente ou distingui-las segundo categorias fixas de comportamento”. André Parente e Katia Maciel, *Letícia Parente* (Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011).

³⁸⁸ Trizoli, 100.

Em outro trabalho da série *Mulheres* (1975) Parente apresentou uma colagem sobre papel, onde um inicial contorno de um rosto e cabelos de uma mulher é completado com recortes de partes da face: olhos, nariz e boca, que são ali inseridos através de agrafos, numa visão crua, quase como uma boneca de pano a receber adições de partes do corpo (Figura 30). Estes recortes agrupados apresentam-se como visualizações dos ideais de feminilidade, com “certo teor grotesco, de violência simbólica e física, próxima aos gestos de marcação e corte das cirurgias estéticas”³⁸⁹.



Figura 30: Série *Mulheres* (1975), Leticia Parente. Fonte: André Parente e Katia Maciel (orgs.), *Leticia Parente*, 160.

A necessidade de as mulheres se manterem dentro dos padrões estabelecidos para a aparência na época de realização destes trabalhos tinha origem numa estreita ligação entre aparência e carácter:

a recusa dos cuidados para conquistar a aparência física adequada ao imaginário da época denotava uma negligência feminina que espelhava um problema psíquico que deveria ser combatido. A ideia de que a feiura

³⁸⁹ Trizoli, 102.

configuraria um caso clínico tornava ainda mais imperativo para a mulher a encarnação da beleza.³⁹⁰

De acordo com Parente, nestes trabalhos, o seu objetivo era falar sobre o corpo da mulher e a sua função, “não no sentido só da função física, mas de uma função social-humana”³⁹¹. Na série *Mulheres*, podemos ver a relação com esta função social, ao evocar a representação feminina nos media, como em revistas destinadas a este género na época, e a artista questiona-os, através “da deformação desses rostos femininos para o consumo material e sexual em certa medida, com alongamentos, achatamentos e demais distensões”³⁹², mostrando os esforços necessários para tentar se adequar-se a estes padrões.

Durante os anos 1960 e 1970, no período de realização das performances de Parente aqui abordadas, o Brasil passava por uma série de conflitos nos âmbitos público e privado. Além dos movimentos sociais e da luta pela democracia, publicações de teor feminista³⁹³ chegavam ao país, e a popularização de revistas femininas fazia parte deste cenário. Entretanto, Talita Trizoli ressalta que o movimento feminista era recebido de forma contraditória no cenário nacional. Um exemplo disto está nas publicações em jornais e outros periódicos que se referiam ao feminismo através de “chavões machistas e práticas de desqualificação do movimento”³⁹⁴. Apesar da comunicação negativa, Trizoli afirma haver exemplos de “ponderação e parcialidade jornalística”³⁹⁵.

Trizoli descreve que, apesar de publicações importantes terem sido feitas dentro da disseminação do movimento feminista no Brasil, através de obras como “A mulher na construção do mundo futuro” (1966), de Rose Marie Muraro (1930-2014), e “Mulher, objeto de cama e mesa” (1974), de Heloneida Studart (1932-2007), havia grande dificuldade na adesão de mulheres de classe média/alta ao movimento feminista no Brasil. Parte desta dificuldade pode relacionar-se com a crítica e ‘ataque’ aos papéis tradicionais de esposa e mãe feitas pelas autoras através das suas propostas. Estas interpretações, na visão da burguesia, relacionavam o movimento feminista com o mito do “fantasma” comunista que pairava sobre a sociedade conservadora do país³⁹⁶, e que poderia, a

³⁹⁰ Roberta Barros, *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira* (Rio de Janeiro: Relacionarte Marketing e Produções Culturais, 2016), 113-115.

³⁹¹ Leticia Parente. “LETÍCIA PARENTE. LIVRO”, In *Leticia Parente*, org. Parente e Maciel, 99.

³⁹² Trizoli, 100.

³⁹³ Trizoli, 38.

³⁹⁴ Trizoli, 41.

³⁹⁵ Trizoli, 40.

³⁹⁶ Trizoli, 45.

qualquer momento, destruir a instituição da família tradicional e seus valores, considerados ‘de bem’.

Voltando à *Preparação I*, o áudio é um recurso que também é permitido através das tecnologias utilizadas na videoarte. Entretanto, nesta performance, podemos escutar os sons que fazem os objetos quando a artista os manipula, porém nada mais. Parente realiza a preparação de colar fita adesiva e desenhar com maquiagem sobre esta sem emitir falas. Mesmo sem tentar falar, a artista não poderia pronunciar nada, pois sua boca é tapada com a fita adesiva. O silêncio é marcante, e é um recurso que quase se faz visível: “Eis mais uma alegoria e acento crítico sobre como a sociedade patriarcal (não) atribuiu valores à mulher. Silêncio, aqui, se coaduna com uma objetificação de gênero, mas também se coloca como um soco no estômago”³⁹⁷.

No ato de camuflagem, a artista torna-se uma versão automática de si: realiza as ações de maneira mecanizada, da mesma forma como são executadas a maioria das tarefas domésticas (passar roupa, varrer o chão, lavar a louça, cozinhar). A operação não demonstra uma forte presença de si, ou seja, percebe-se uma ausência da individualidade da artista, pois ela funde-se na rotina doméstica de uma maneira despersonalizada, ao realizar atividades de forma repetitiva, tornando-se anônima através das limitações impostas pelas fitas adesivas. Neste sentido, a artista anula-se ao longo da performance, e o seu silenciamento e passividade atuam ironicamente, refletindo sobre o papel relegado às mulheres.

Esta utilização da metáfora - da fita adesiva que cala e cega - não era exclusiva à obra de Parente. Este artifício utilizado na produção artística permitiu a artistas do período abordarem assuntos que seriam, de outra forma, censurados pelo regime ditatorial. Os artistas aproveitaram-se de elementos subjetivos, tentando desviar das possíveis interpretações dos órgãos de censura³⁹⁸.

Through the ambiguous language of metaphor, which was less legible to the authorities than overt speech, artists could also cloak their critical

³⁹⁷ Scovino, *Arte e Ensaíos*, 34.

³⁹⁸ As artimanhas para driblar a censura eram aproveitadas em diversos *mediums*. Um dos casos mais emblemáticos dentro da produção cultural durante o período da ditadura brasileira foi a música “Cálice”, composta por Chico Buarque e Gilberto Gil. A música declama: “Pai, afasta de mim esse cálice, [...] de vinho tinto de sangue”. A metáfora aqui, na figura do cálice, utiliza-se de um jogo de palavras, pois ‘cálice’ e ‘cale-se’ tem a mesma entonação, e, portanto, pode ser que os artistas declamassem uma ou outra palavra. No formato ‘cale-se’, a referência à censura no regime é clara, e o resto da letra não deixa dúvidas: “Quero lançar um grito desumano/ Que é uma maneira de ser escutado”. Escrita em 1973, a música não escapou das interpretações dos órgãos de censura, sendo proibida na sua noite de lançamento, e lançada apenas em 1978.

commentaries. The circulation of these videos, moreover, was limited to underground circuits, film festivals, and experimental art venues that were ‘off the radar,’ offering further protection from surveillance, censors, and punishment³⁹⁹.

Além disto, a utilização do vídeo por Parente e outros colegas artistas neste período oferecia uma opção para a criação artística fora da exposição e potencial perigo que representava o espaço público. Ao realizar filmagens dentro de espaços privados, comumente o ambiente doméstico, Parente e outros artistas da época asseguravam o desenvolvimento de sua prática minimizando riscos, numa época em que “expressar abertamente a dissidência era perigoso”⁴⁰⁰.

A referência à opressão política do regime ditatorial brasileiro é também parte crucial de *Preparação I*, conforme demonstra este trecho descritivo da obra: “Relação da pessoa da artista, através de seu corpo com o contexto político-social e suas consequências. Presente sobretudo a opressão e a censura à lucidez e à fala”⁴⁰¹. Ao colar fitas adesivas sobre os seus olhos e boca, a artista reflete sobre a censura de estado empregue pelo regime para manter a sociedade civil sob controle, e calar opositores.

A produção cultural dentro do Brasil sob a ditadura militar foi controlada principalmente pelo decreto do Ato Institucional N°5, emitido pelo regime em 1968. O Ato legitimava a censura estatal prévia de músicas, filmes, peças de teatro e televisão, da imprensa e meios de comunicação. Ao preparar-se para sair do espaço doméstico e entrar no espaço público em *Preparação I*, Parente representa o perigo da manifestação, do simples ato de expressar descontentamento dentro do contexto de censura estatal. Ao tornar-se muda e vendada, abdicando de sua expressão e individualidade, Parente torna-se apenas um “objeto a ser visto por outros”, numa “estratégia de sobrevivência”⁴⁰². Estar muda e vendada apresentam-se como requisitos para a segurança.

Em diferentes bibliografias⁴⁰³ são feitos paralelos entre *Preparação I* de Parente e outra performance registada em vídeo, de autoria da artista norte-americana Martha Rosler (1943-). Em *Semiotics of the Kitchen* (Figura 31), curiosamente elaborada no mesmo ano de 1975, Rosler coloca-se em frente à câmara num cenário de uma cozinha, onde, de forma apática, apresenta, alfabeticamente, diferentes utensílios para cozinhar,

³⁹⁹ Sneed, *Diacrítica*, 111.

⁴⁰⁰ Sneed, 111.

⁴⁰¹ Parente e Maciel, orgs. *Leticia Parente*, 95.

⁴⁰² Giulia Lamoni. “(Domestic) Spaces of Resistance: Three Artworks by Anna Maria Maiolino, Leticia Parente and Anna Bella Geiger”, *Arteloge* 5 (2013), <http://journals.openedition.org/arteloge/5706>.

⁴⁰³ Gaviria, Scovino e Sneed.

como facas, pratos, raladores, instrumentos de medida. A artista enuncia o nome de cada elemento e então realiza uma demonstração mecânica da sua utilização. Por vezes, a demonstração mecanizada apresenta-se brusca, potencialmente violenta, e os elementos utilizados implicam um certo perigo dependendo da forma como manipulados. Esta postura relaciona a frustração e raiva que são interiorizadas no processo de cumprir a posição social à qual a mulher é designada.



Figura 31: Stills de *Semiotics of the Kitchen* (1975), Martha Rosler. Fonte: Public Delivery, <https://publicdelivery.org/martha-rosler-kitchen-semiotics/>

Em *Semiotics of the Kitchen*, ao contrário de em *Preparação I*, o silêncio é quebrado pela artista, ao enunciar os instrumentos que povoam o universo doméstico no qual está inserida. De acordo com Rosler, este “alfabeto léxico de raiva e frustração”⁴⁰⁴ é enunciado por uma mulher que, nos únicos momentos em que fala, “nomeia sua própria opressão”⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ Martha Rosler, “video – Semiotics of the Kitchen”, acesso em 31 de Março, 2024, <https://www.martharosler.net/video>.

⁴⁰⁵ “Semiotics of the Kitchen”, Martha Rosler, Electronic Arts Intermix, acesso em 31 de Março, 2024, <https://www.eai.org/titles/1545>.

Apesar das similaridades que podemos observar entre esta performance de Rosler e *Preparação I* de Parente - como o apagamento da individualidade em detrimento dos papéis de género a serem desempenhados e a relação histórica entre as mulheres e o ambiente doméstico - os contextos de elaboração das obras possuem diferenças importantes que se revelam com a análise de tais trabalhos.

A respeito do método utilizado no registo da videoarte nas peças de Parente já abordadas (*Marca Registrada* e *Preparação I*), há um aspeto que as diferencia das obras criadas por artistas norte-americanas deste período. Em primeiro lugar, em Parente há uma minimalização, um anti espetáculo⁴⁰⁶, onde, pela ausência de som e através da solitude de quem realiza as ações representadas, cria-se um ambiente e uma aura de ritual, dentro do espaço doméstico. De acordo com Felipe Scovino, no contexto norte-americano muitas das performances registadas em vídeo, como as de Rosler, Vito Acconci e Chris Burden, têm a influência da sociedade mediática como elemento importante. As obras são atravessadas pelas tecnologias e transmissões televisivas, em gestos de maior espetacularização, onde estes artistas performavam *para* a câmara e não *com* ela⁴⁰⁷, e uma das reflexões propostas por estes artistas era a de discutir sobre a relação da população com as referências televisivas. Apesar disto, a preocupação em questionar o *status quo* está presente em ambos os contextos⁴⁰⁸.

Esta questão fica ainda mais evidente quando, ao analisarmos *Semiotics of the Kitchen*, vemos Rosler a performar num cenário similar ao de um programa de culinária, um tipo comum de transmissão televisionada para a audiência da sociedade norte-americana.

Além do contexto cultural, a situação política era extremamente diferente nas duas regiões e, como estudado anteriormente, as artistas da América Latina no período entre 1960 e 1980 lidavam com ditaduras violentas por todo o continente. Neste período, dois terços da população latino-americana vivia sob regimes ditatoriais⁴⁰⁹ (cerca de 267 milhões de pessoas), e é incontornável o facto de que estas condições afetaram vários aspetos da produção artística, e também da vida civil. O regime ditatorial brasileiro,

⁴⁰⁶ Scovino, *Arte e Ensaios*, 30.

⁴⁰⁷ Scovino, *Arte e Ensaios*, 30.

⁴⁰⁸ Rodrigo Esteves de Lima Lopes. "Corpo e Performance na Videoarte brasileira: Leticia Parente, Analivia Cordeiro e Otávio Donasci", *Moringa: artes do espetáculo* 12, no. 1 (Jan./jun, 2021), 97.

⁴⁰⁹ Luis Fernando Silva Prado, *História Contemporânea da América Latina: 1930-1960* (Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996), 34.

oficialmente ocorrido entre 1964 e 1985, deixou marcas na história do país e da população, bem como impactou severamente o setor artístico e cultural.

A dimensão do contexto político da região é comumente abordada quando se discute o desenvolvimento de um Movimento Feminista na América Latina. A possibilidade de avanço do movimento e a demanda por suas exigências via-se, em alguns países, condicionada ou substituída pela luta pela liberdade e pelo fim do regime ditatorial.

Cada país latino-americano tem os seus contextos específicos, porém, no Brasil, a luta feminista foi deixada em segundo plano dentro das questões políticas de Esquerda. No movimento de resistência ao regime não houve grande espaço para a inclusão de pautas como gênero e raça. As diversidades e pluralidades de demandas eram vistas como “divisionistas da luta principal”⁴¹⁰. A artista Sonia Andrade chegou a declarar que não havia possibilidade para se “preocupar com o movimento feminista quando tinha uma ditadura barra-pesada. Então nossa batalha, a nossa luta, era contra uma censura pesadíssima”⁴¹¹.

Isto não quer dizer que as artistas não elaborassem os seus trabalhos a refletir sobre as condições e vivências que experienciavam dentro da perspectiva de gênero, mas sim que a formação de um movimento coletivo e organizado não se deu da mesma forma como nos Estados Unidos e Europa, no mesmo período. Apesar disso, diferentes artistas brasileiras como Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel, Teresinha Soares e Regina Silveira começavam a abordar, através de diferentes media, os espaços e objetos domésticos, e as tarefas diárias das mulheres, assuntos inexplorados pelos seus colegas artistas homens⁴¹².

Desta forma, apesar do movimento feminista não ter se estruturado no Brasil neste período da mesma forma que nos Estados Unidos, muitas artistas produziram obras críticas das injustiças de gênero e raça, modificando o cenário artístico nacional. É neste contexto que a obra de Letícia Parente se insere.

⁴¹⁰ Ana Maria Colling, “As Mulheres e a Ditadura Militar no Brasil”, *História Em Revista* 10, nº 10 (2017): 6.

⁴¹¹ Trizoli, 59.

⁴¹² Sneed, 111.

III.3.2 *In* (1975)

Constringir-se ao espaço doméstico e às condições do papel a ser desempenhado como mulher também são discussões suscitadas pela performance *In* (Figura 32), realizada por Letícia Parente e gravada em vídeo também em 1975. Nesta obra, a artista parece referir-se à tarefa de dobrar e guardar roupas num armário.



Figura 32: *In* (1975), Letícia Parente. Fonte: André Parente e Katia Maciel (orgs.), *Letícia Parente*, 121.

O vídeo inicia-se ao focar as portas de um armário, na frente do qual aparece Parente, usando calças e uma blusa de mangas compridas. A artista, descalça, conforme mostra a câmara que foca por instantes os seus pés, abre as portas e sobe ao armário, que está vazio, e posiciona-se dentro da sua estrutura de divisórias. Parente então pega o único cabide que se encontra dentro do móvel e começa a colocá-lo dentro de sua blusa, na parte das costas, próximo ao pescoço. Por instantes, pode parecer que a artista tenta enforcar-se⁴¹³, o que transmite uma sensação tétrica, porém esta intenção não se confirma: depois

⁴¹³ Sneed, 117.

de um tempo onde a artista tem dificuldades em inserir o cabide dentro da própria roupa, e finalmente posiciona-o nas suas costas, fecha as portas do armário, encerrando-se lá dentro, e a câmara foca o armário até ao final do vídeo. A ação tem cerca de três minutos.

Aqui o corpo da artista perde as capacidades humanas, se aproxima de um objeto e transforma-se em coisa⁴¹⁴. A forma como a artista utiliza o seu próprio corpo para realizar ações limitantes e que a constringem a este espaço doméstico é carregada de ironia, pois “reforça ao mesmo tempo que debocha do espaço segregador do trabalho”⁴¹⁵.

Using her own body as a site for theatrical torture, Parente’s iconography – a closet, a hanger, and implied clothing – is explicitly coded ‘feminine’ and references traditionally female household labor⁴¹⁶.

A escolha de colocar-se nesta posição de objeto, e encenar a opressão - que por vezes ocorre de forma velada e gradual -, atesta o reconhecimento pela artista destas violências e do processo de controle sobre os corpos realizado pela sociedade patriarcal. Neste sentido, Parente questiona qual o papel das mulheres no cenário social. A encenação de atos banais quotidianos, como guardar roupas, maquilhar-se (como em *Preparação I*) ou passar roupa (em *Tarefa I*), é levada ao extremo por Parente, e transformada em absurdo, refletindo sobre as “obsessões de controle”⁴¹⁷, tanto da ditadura militar quanto dos valores conservadores.

In stands as Parente’s enactment of a woman’s rejection of the social expectations historically and politically imposed upon her⁴¹⁸.

O enquadramento da câmara, com a sua proximidade e o ângulo a delinear os limites do armário, encerram a artista uma segunda vez, e pode-se argumentar que o monitor no qual a performance será assistida faz repetidamente este trabalho⁴¹⁹. A necessidade de ‘enquadrar’ o corpo feminino dentro de padrões estéticos, e confiná-lo no ambiente doméstico, faz parte de uma prática sistemática que oprime mulheres dentro de sistemas autoritários, como a ditadura brasileira então vigente.

⁴¹⁴ Scovino, 34.

⁴¹⁵ Scovino, 35.

⁴¹⁶ Sneed, 119.

⁴¹⁷ Trizoli, 344.

⁴¹⁸ Gaviria, “Letícia Parente’s Video *In* (1975) in Context”, Post: notes on art in a global context, MoMA, 31 de Março, 2021, <https://post.moma.org/leticia-parentes-video-in-1975-in-context/>

⁴¹⁹ Sneed, 118.

Parte do discurso do regime militar enquanto estava no poder também era de manter as mulheres dentro do espaço doméstico⁴²⁰, sob controle, e no ato de Parente, vemos esta inserção do corpo associado aos “objetos limpos, organizados e protegidos”⁴²¹. Esta prática é comum a regimes autoritários através de mecanismos empregados para manter a disciplina, parte da obediência militar. Conforme afirma Foucault, os mecanismos disciplinares conseguem manter a sua dominação através da produção de “corpos dóceis”⁴²², exercendo sobre eles poder, potencializando o seu aspeto útil (para a finalidade que se deseja), e sujeitando a energia obtida através destas aptidões (aqui domésticas) à obediência.

As mulheres que enfrentavam a militância e resistência ao regime eram categorizadas pela repressão de Estado como não-mulheres. A sua identidade era apagada, e elas tornavam-se “desviantes”⁴²³, ou seja, estavam fora da categoria estabelecida como mulher. Então, um dos métodos encontrados como mais efetivo era o de internalizar a obediência na população.

Ao perseguir e interrogar opositores, os regimes políticos autoritários atuaram na produção da sensação de vigilância constante, conforme aborda Foucault em seus estudos sobre os métodos de controle dos corpos, o que ele nomeia como “sociedade do controle”. Neste sentido, o medo fá-los interiorizar as regras a serem seguidas. Desta forma, os regimes garantem que os “sujeitos se conformem voluntariamente”⁴²⁴, e em *In, Parente* realiza ela mesma este trabalho de encerrar o seu corpo dentro de moldes, e fecha-se num armário a aprisionar-se.

Gilian Sneed afirma que a câmara dos vídeos de Parente, que captura suas atividades diárias tentando cumprir com as regras comportamentais a serem seguidas, atua como uma vigilância constante (o olhar do Panóptico⁴²⁵, investigado por Foucault)⁴²⁶.

⁴²⁰ Mariana Joffily, “A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina”. *Espaço Plural X*, no. 21 (2009): 78, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=445944363009>.

⁴²¹ Trizoli, 342.

⁴²² Michel Foucault, *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* (Petrópolis: Editora Vozes, 1999), 119.

⁴²³ Larissa Tomazoni, “A Mulher na Ditadura Militar: uma análise das limitações e consequências da participação política feminina”, *Cadernos da Escola de Direito da Unibrasil* 3, nº 26 (3 de Abril, 2017): 58.

⁴²⁴ Sneed, 111.

⁴²⁵ O Panóptico representa uma estrutura prisional circular, com uma torre de guarda no centro. A estrutura baseia-se na ideia de que os prisioneiros não podem ver os guardas, e nunca sabem quando estão sendo vigiados. Esta dinâmica objetiva transmitir a sensação de constante vigilância, e por isso, mantém os prisioneiros sob controle.

⁴²⁶ Sneed, 111.

By enacting disciplinary ‘punishments’ (or the threat of such punishments) on herself, cloaked as daily domestic tasks, she demonstrates the ways that the same forces that structure public disciplinary society also configure the private spaces of the home. The viewer is thus invited to reflect on video and its corollary, television, as media of disciplinary control. I argue that Parente turned to performance-for-camera to address both the social realm and to critique the regime’s surveillance and censorship practices.⁴²⁷

O mesmo armário utilizado em *In* aparece em outros trabalhos de Parente. Em “Eu, armário de mim” (Figura 33), a artista retoma o “caráter de angústia no âmbito do privado”⁴²⁸, ao posicionar diversos objetos dentro de um armário com as portas abertas (que pode ser o mesmo utilizado para a gravação de *In*), e registá-los numa série de fotografias, que são apresentadas através de uma sequência de *slides*.

⁴²⁷ Sneed, 112.

⁴²⁸ Trizoli, 348.

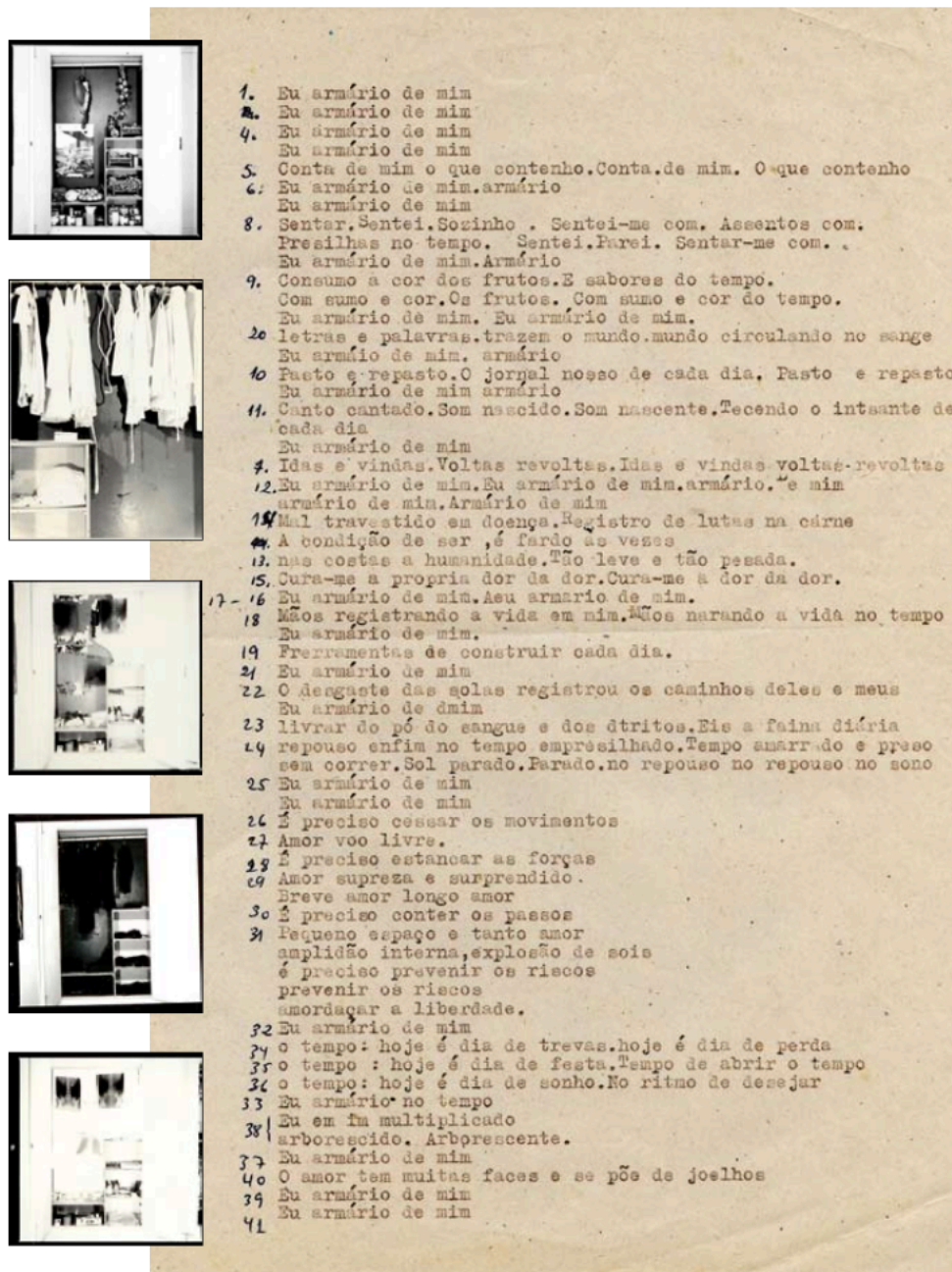


Figura 33: *Eu, armário de mim* (1975), Leticia Parente. Fonte: André Parente e Katia Maciel (orgs.), *Leticia Parente*, 105.

Aqui, na forma que remete aos trabalhos anteriores onde classifica e categoriza partes do corpo de uma maneira científica, Parente setoriza os objetos retratados. Sapatos, roupas, cadeiras e bancos são dispostos separadamente dentro do armário, agrupados em categorias, e de acordo com as suas tonalidades de cor, em “uma estranha taxonomia e um retrato miniaturizado do lar e da artista”⁴²⁹ (em um dos registros, a artista também captura em fotografia os filhos dentro do armário, conforme relata André Parente). A voz

⁴²⁹ Parente, “Alô, é a Leticia?”, 31.

de Parente pode ser ouvida ao fundo da apresentação de *slides*, repetindo o nome da obra, como um mantra⁴³⁰: eu, armário de mim.

Junto à série de fotografias, Parente realiza um poema, onde escreve sobre as sensações do doméstico e os anseios e angústias femininas dentro de um período de “mudança nos códigos sociais e papéis dos agentes”⁴³¹. Num dos trechos do poema pode-se ler:

“Eu, armário de mim

livrar do pó do sangue e dos detritos. Eis a faina diária”⁴³²

Se em *Eu, armário de mim* o armário pode ser analisado como “uma metáfora do mundo que contém, organiza e estabelece sentidos”⁴³³, quando Parente se encapsula no espaço doméstico e cria a partir das possibilidades deste espaço, realiza uma resistência aos mesmos moldes que encena, num “contragolpe a essa disciplina dos corpos”⁴³⁴.

III.3.3 *Tarefa I* (1982)

Alguns anos separam *Tarefa I*, outra performance registada em vídeo por Parente, das anteriores obras aqui citadas. Realizada em 1982, num contexto de início da movimentação para a abertura democrática, *Tarefa I* continua a desenvolver relações com as tarefas quotidianas do universo doméstico, porém, com algumas diferenças.

Primeiro, a tecnologia utilizada já permitia a Parente realizar o vídeo a cores, e aqui a artista utiliza o formato Betamax⁴³⁵. Apesar deste recurso, não temos um grande espectro de cores a serem utilizadas, além do branco nas paredes e roupa da artista, e o preto na roupa da outra pessoa presente na filmagem. Este é outro elemento que diferencia esta performance das demais: aqui, Parente não está sozinha, há outra mulher a participar do vídeo junto a ela. Inclusive, pode-se afirmar que esta outra mulher presente tem uma posição mais ativa que a própria artista.

⁴³⁰ Trizoli, 348.

⁴³¹ Trizoli, 349.

⁴³² Leticia Parente. *Eu, armário de mim* (1975).

⁴³³ Diniz, “Eu, Mundo de Mim”, 87.

⁴³⁴ Scovino, 36.

⁴³⁵ Sneed, 123.

Tarefa I (Figura 34) tem a duração de cerca de dois minutos, e inicia com a presença de uma tábua de passar roupa em frente às portas de um armário (este já foi referido como o mesmo armário onde a artista realiza *In*⁴³⁶). A artista apresenta-se, deita-se de bruços sobre a tábua de passar, e uma segunda mulher utiliza o ferro sobre a artista e as suas roupas. Novamente, o corpo de Leticia converte-se em objeto.

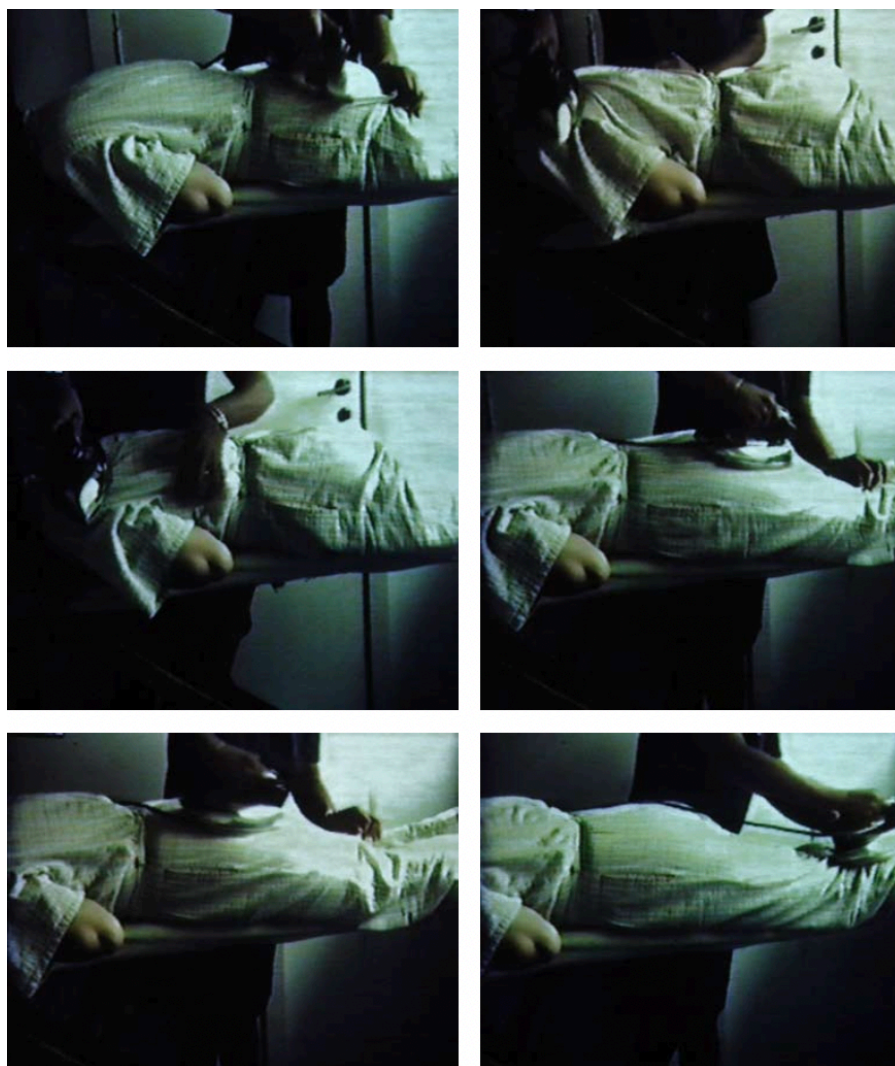


Figura 34: *Stills de Tarefa I* (1982), Leticia Parente. Fonte: André Parente e Katia Maciel (orgs.), *Leticia Parente*, 141.

Não vemos a cabeça da artista, nem o rosto da outra mulher que está na sala. Entretanto, podemos reparar que a segunda mulher é negra, e traça um uniforme de empregada doméstica, utilizado em lares brasileiros de classe média alta do período. Percebe-se, portanto, mais uma camada de crítica social na obra de Parente.

⁴³⁶ Sneed, 123.

A mulher com trajes de empregada doméstica carrega um ferro de passar roupa, e com ele passa a roupa que Parente está usando, sem cerimónias⁴³⁷, com naturalidade, e Parente mantém-se imóvel, como um corpo paciente. Não temos como saber se o ferro está ligado e quente ou não, porém a ideia aqui transmitida é a da dor, mais uma vez aplicada sobre a pele, repetidamente, como em *Preparação I* e sua costura na sola nos pés. A indicação de encenação pode ser percebida apenas pelo facto de que as roupas não alisam com o passar do tempo.

O enquadramento da performance registada, em proximidade ao corpo que é ‘passado à ferro’, permite ao espetador experienciar “tanto do registro quanto do conteúdo da ação”⁴³⁸, pois a posição da câmara propositadamente evoca um apagamento de limites entre público e ação.

Mais uma vez, o papel de autor e recetor de uma ação dolorosa se confunde (assim como em *Marca Registrada*). Isto ocorre, pois, o corpo de Parente, aparentemente não demonstra resistência, e deixa-se sofrer as marcas. A ação repetida durante a duração do vídeo é fora do comum, e desafia o público com algo que não está acostumado a ver⁴³⁹. Entretanto, diferentemente de *Preparação I* e *Marca Registrada*, a artista não realiza as ações de silenciamento ou marcações dolorosas sobre si. As ações são realizadas por outra pessoa.

A falta de protesto do corpo que sofre tais ações remete a um corpo sem vida, numa crítica à monotonia dos trabalhos domésticos destinados ao género feminino⁴⁴⁰, e à violência ditatorial, que tentou gerar ‘corpos dóceis’ e obedientes. Temos, portanto, uma reflexão sobre os corpos dominados, submetidos à dor. Estes corpos possuem marcações de género e raça que serão determinantes para o tipo de poder e opressão a ser exercido sobre eles.

Parente afirmou que a mulher a utilizar o ferro sobre ela, Dona Raimunda, era de facto a empregada doméstica que trabalhava na residência da artista. Este elemento reafirma a artista como pertencente à classe média alta brasileira, e aprofunda as conexões do género com classe e raça, dentro do espaço doméstico e em discussão nesta performance.

⁴³⁷ Sneed, 123.

⁴³⁸ Luz, 67.

⁴³⁹ Luz, 67.

⁴⁴⁰ Sneed, 123.

O ato de marcação do corpo com a utilização de ferro quente remonta a um passado de tortura e escravização do povo negro no país, outra forma de violência sancionada pelo Estado e que está presente no trabalho de Parente. A banalização de atos de violência sobre os corpos é uma das dimensões das obras da artista, e os gestos que executam tais ações com tamanha naturalidade atentam o espectador a esta dimensão cruel da incorporação da violência no cotidiano, traduzida na “cumplicidade muda”⁴⁴¹ entre as duas mulheres presentes no vídeo.

De acordo com André Parente, a sua mãe conscientemente posiciona a empregada doméstica da sua residência nesta obra com o objetivo de elaborar uma crítica à discriminação de gênero, raça e classe⁴⁴². Aqui, a mulher negra encena uma punição sobre o corpo de uma mulher branca, simbolizando uma “forma de retribuição pela história de escravidão ou colonialismo”⁴⁴³.

As an Afro-Brazilian woman, she [the housekeeper] represents a working class largely defined by racial identities: In this video she stands for a social group who has routinely inhabited another’s person’s home to conduct on their behalf domestic tasks (cleaning, cooking, carrying for children, etc.) historically assigned to women and marginalized populations⁴⁴⁴.

Entretanto, conforme afirma Sneed, o objetivo de criticar a discriminação racial e de classe com este trabalho torna-se controverso. A performance possibilita alguns questionamentos sobre a individualidade da mulher negra presente, pois, seu rosto não é visível, e não sabemos a opinião desta mulher ou a sua vontade de participar da obra, relembrando que Parente era a sua empregadora.

Relações anteriores já foram tecidas por investigadores entre *Tarefa I* e a obra *Olympia* (1863), de Manet, devido à sua composição visual⁴⁴⁵ e a presença da mulher negra representando uma empregada doméstica. André Parente refere a cena em *Tarefa I* como uma “versão tropicalista”⁴⁴⁶ da pintura de Manet, porém, as condições e construções de raça e de classe dentro de *Tarefa I*, e da sociedade brasileira do período, devem ser observadas dentro do seu próprio contexto.

⁴⁴¹ Katia Maciel, “A medida da casa é o corpo”, In *Letícia Parente*, org. Parente e Maciel, 53.

⁴⁴² Sneed, 124.

⁴⁴³ Sneed, 124.

⁴⁴⁴ Paulina Pardo Gaviria, “Letícia Parente: Embodying New Media Art Strategies in 1970s Brazil” (Tese de Doutorado, Universidade de Pittsburgh, 2020), 180.

⁴⁴⁵ Gaviria, 180.

⁴⁴⁶ Parente. “Alô, É a Letícia?” In *Letícia Parente*, 37.

Deve-se aqui ressaltar as diferenças entre as relações de raça e classe do trabalho doméstico nos Estados Unidos e Europa *versus* a realidade brasileira. Se nestes primeiros o trabalho doméstico e a figura da empregada são vistos através do marcador de classe, no Brasil, a raça tem maior relevância na discussão, pois:

o caráter de marginalização étnica daqueles que atuam na área de serviços, principalmente no âmbito privado das residências, como uma reminiscência das relações coloniais e escravocratas que fundamentaram as bases da estrutura social nacional⁴⁴⁷.

Conforme anteriormente referido, durante o século XX e ainda no século XXI, as mulheres trabalhadoras no papel de empregadas domésticas no Brasil são, em sua maioria, mulheres negras. Esta é uma herança da desigualdade que ainda marca a sociedade brasileira, e tem origens na grande quantidade de negros escravizados vindos de África que chegaram ao Brasil através de Salvador⁴⁴⁸ (cidade natal de Letícia Parente) e do Rio de Janeiro, e da falta de incentivos à integração na sociedade das pessoas negras quando da abolição da escravatura em 1888. Sem quaisquer incentivos do governo para desenvolverem-se economicamente e sem melhores oportunidades, as mulheres escravizadas ‘recém-libertas’ assumiram frequentemente esta posição de trabalho doméstico.

Esta contextualização torna-se importante para pensar as intencionalidades desta performance de Parente, pois, no período em que foi realizada, as mulheres brancas de classe média no Brasil experienciavam um aumento no acesso ao ensino superior e a possibilidade de profissionalização⁴⁴⁹. Este mesmo acesso não foi concedido a mulheres negras. Apesar da responsabilidade pelo lar ainda recair sobre as mulheres, sendo elas as responsáveis por todos os cuidados e pela administração do espaço doméstico, as mulheres de classe média/alta podiam contar com o apoio do trabalho das mulheres negras para conseguirem cumprir as suas próprias jornadas profissionais⁴⁵⁰. Historiadoras apontaram posteriormente que foi esta possibilidade, a de contarem com o trabalho de mulheres negras e pobres, que possibilitou às mulheres artistas brancas equilibrarem suas vidas profissionais e privadas⁴⁵¹.

⁴⁴⁷ Trizoli, 345.

⁴⁴⁸ Gaviria, 181.

⁴⁴⁹ Sneed, 125.

⁴⁵⁰ Sneed, 125.

⁴⁵¹ Sneed, 125.

As análises aqui desenvolvidas e as complexas relações entre gênero, raça e classe contribuem para a relevância de *Tarefa I* de Leticia Parente, principalmente por refletir sobre as conexões entre marcadores de identidade, que não eram comumente abordadas por trabalhos da época⁴⁵². As intersecções de gênero e raça não tinham lugar na maioria dos movimentos feministas brasileiros do período, e as mulheres negras também não encontravam espaço para as suas reivindicações dentro do movimento negro⁴⁵³.

Ao observar *Tarefa I* através destas perspectivas, podemos estabelecer a importância do trabalho de Leticia Parente para compreender as hierarquias sociais presentes no Brasil no período em que esta realizou a sua produção artística, e perceber as diferentes possibilidades da representação da violência.

Através da atitude inovadora de utilizar um *medium* ainda em desenvolvimento, com as limitações tecnológicas do período, Leticia Parente fez parte de um pequeno grupo de artistas dispostos a questionar os limites das categorias artísticas.

As performances *Marca registrada*, *In* e *Tarefa I* fazem parte do período entre os anos 1975 e 1982 em que Parente refletiu sobre a condição das mulheres no Brasil e a violência que era presente no país através da ditadura militar. A produção de Parente, que utilizou de outros suportes, como a instalação, a arte postal e o xerox, permitiu que a artista realizasse conexões entre o seu conhecimento científico e as reflexões sobre o papel do corpo numa sociedade que constantemente o categoriza e o classifica.

Ao mesmo tempo em que incorporou a violência nas suas performances, Parente contribuiu para a formação de discursos de dissidência política⁴⁵⁴ que se organizavam no país, ao utilizar do seu corpo como espaço de denúncia da opressão e censura.

De acordo com Paulina Gaviria, a obra de Parente permite-nos “identificar as robustas redes de artistas, críticos, e curadores que, durante a lenta transição para um Estado democrático, facilitaram uma nova era de abertura e crítica”⁴⁵⁵.

Além disso, mais do que simplesmente ilustrar um cenário social do Brasil, Parente produziu verdadeiros documentos a partir de imagens. Através destes documentos, é possível refletir e estabelecer novas conexões entre o passado, a história da arte, o presente social e cultural brasileiro, e a evolução da arte contemporânea.

⁴⁵² Sneed, 126.

⁴⁵³ Sneed, 126.

⁴⁵⁴ Gaviria, “Leticia Parente: Embodying New Media Art Strategies in 1970s Brazil” (Tese de Doutorado, Universidade de Pittsburgh, 2020), 213.

⁴⁵⁵ Gaviria, “Leticia Parente”, 213.

não se recupera o passado para fazê-lo existir como um cúmulo de esqueletos, mas sim para perturbar profundamente as ordens e as garantias do presente⁴⁵⁶.

Conclusão

A performance foi um *medium* utilizado com extensão por artistas mulheres entre as décadas de 1960-1980 na América Latina, para dialogar com a audiência e, através do corpo, levantar questionamentos a respeito de preocupações contemporâneas, desde a implementação de novos media no campo da arte, as definições do cânone, a arte tradicional, e o mercado. Além disto, artistas utilizaram-se deste *medium* para denunciar diferentes violências: de género, raça, classe, opressão política e padrões estéticos.

Existem diferentes teorias elaboradas a respeito da performance como arte e seus elementos principais, e destacam-se diferentes fatores de acordo com a bibliografia. O princípio da repetição é ressaltado por Richard Schechner, através da consciência e distanciamento do *self* na repetição de comportamentos, que o autor caracteriza como performance. Para Peggy Phelan, a importância da efemeridade é crucial, e a essência da performance é conectada com a ação imediata e irrepitível, que tem a sua execução no presente⁴⁵⁷.

Através de uma análise do surgimento e da evolução da performance a partir do cruzamento entre diferentes áreas como o teatro e a dança, reafirma-se o *medium* como um campo autónomo, de carácter interdisciplinar. O campo da performance possibilitou o diálogo com áreas como a antropologia, sociologia, psicologia, entre outras, para discutir uma conceção da arte da performance que contenha diferentes perspetivas.

Desde as primeiras experimentações com os Futuristas italianos e russos nos anos 1920, a performance associa-se a um carácter experimental, e foi utilizada para explorar as fronteiras e limites entre *media* através do corpo, seja nos ‘pincéis humanos’ de Yves Klein em *Anthropometries*, na década de 1960, ou no corpo de Ana Mendieta a deixar rastros sobre paredes entre os anos 1970 e 1980, e as *Siluetas* (1973-1980) marcadas no solo.

No espaço temporal que este trabalho se propôs a analisar, entre as décadas de 1960-1980 na América Latina, a performance teve um carácter de extrema importância

⁴⁵⁶ Miguel López, *Robar la historia: contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición* (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2022), 34.

⁴⁵⁷ Madeira, 27.

no desenvolvimento da poética de mulheres artistas, que colocaram o corpo, frequentemente o seu próprio, como elemento central e instrumento de criação artística.

Ao centralizarem o foco no corpo, num momento em que este estava a ser coletivamente censurado e torturado pelas ditaduras militares, além de condicionado pelos ideais patriarcais vigentes, as mulheres artistas aqui abordadas apresentaram, através da sua arte, uma resistência à opressão, em diferentes contextos de produção.

O contexto de censura e opressão dos regimes militares na América Latina marginalizava a luta por direitos das mulheres⁴⁵⁸, e dificultava a sua organização coletiva de diferentes formas. Entretanto, pode-se notar que a preocupação com a violência de género era presente em diversas produções artísticas. Através das obras aqui analisadas, foram feitas reflexões sobre os papéis tradicionais de género, principalmente sobre a submissão feminina ao espaço doméstico, além dos padrões estéticos a serem seguidos.

Em diferentes contextos, as artistas Ana Mendieta e Leticia Parente criaram performances que podem ser observadas através das perspetivas da violência e da opressão. A utilização do vídeo como registo de ações de performance foi feita por ambas as artistas, porém adquiriu diferentes dimensões para cada uma destas.

Em Mendieta, o vídeo permite a documentação das suas performances, por vezes registadas com a presença do público e por vezes em isolamento, e são parte importante das experimentações realizadas dentro do programa de Intermedia na Universidade de Iowa. Estas performances fazem parte de um processo de migração da pintura, formação inicial da artista, para novos *media* e preocupações na sua poética.

Na produção de Leticia Parente, a videoarte acompanha o seu processo artístico nos primeiros anos da sua educação na área, através da tutoria de Anna Bella Geiger. É através da câmara e do filme, elementos de escasso acesso no Brasil durante os anos 1970, que Parente realizará o registo das suas performances dentro do espaço doméstico. A videoarte de Parente realizada nos espaços privados é uma alternativa para expressar oposição ao regime militar em curso⁴⁵⁹, e refletir sobre as opressões impostas por modelos e valores da sociedade patriarcal.

As violências enfrentadas por mulheres durante este período são abordadas por Mendieta e Parente numa tentativa de chamar atenção para estes atos comumente silenciados. Este trabalho buscou perceber como a representação da violência na performance pode realizar-se através de diferentes atitudes, seja através de cenas

⁴⁵⁸ Trizoli, 59.

⁴⁵⁹ Shtromberg, 279.

explícitas da violência, com a presença de fluidos corporais como o sangue, ou então de metáforas, como o silenciamento e a costura de Parente. Ambas as posturas têm o objetivo de tornar a violência visível e instigar discussões sobre seu impacto.

Nas produções de Mendieta e Parente, o registo das performances em vídeo busca inserir o público na ação artística, para transformá-lo em cúmplice dos atos cruéis e das narrativas de opressão⁴⁶⁰ que resultam na violência sobre os corpos. Através das performances, mesmo que durante alguns minutos ou segundos, o espectador é instigado a questionar-se sobre a sua indiferença frente as imagens de atos cruéis, comumente normalizadas e aceitas⁴⁶¹ na sociedade.

Na poética de Ana Mendieta, a violência é representada principalmente pela violação sexual, através de cenas de estupro ou de indícios destes atos, com a presença de sangue. A artista também refletiu sobre os aspetos da violência conectados à colonização e discriminação dos corpos marcados pelas questões de raça.

Na obra de Letícia Parente, a representação do ambiente doméstico como um “espaço de aprisionamento”⁴⁶² dialogou com a imposição dos papéis de género, mas também com a censura estatal dentro do regime ditatorial. Em ambas as dimensões da violência, o corpo de Parente é o elemento que recebeu estes ataques, mas que também buscou resistir.

Este trabalho procurou estabelecer conexões entre as poéticas das diferentes artistas aqui abordadas, a partir de uma perspectiva preocupada em reconhecer a multiplicidade das interpretações possíveis dos seus trabalhos. Buscou-se, assim, destacar a importância de abordagens interdisciplinares e interculturais. Apesar de não ter como objetivo realizar análises exaustivas ou integrais das obras de Mendieta e Parente, conectando as produções das artistas com os seus contextos, este estudo pretendeu contribuir para uma visualização do papel da arte da performance como participante na construção de narrativas sociais e políticas, e principalmente investigar as formas de representação da violência utilizadas nestes contextos e por estas artistas em particular.

⁴⁶⁰ Sneed, 127.

⁴⁶¹ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2003), 79.

⁴⁶² Sneed, 127.

Referências bibliográficas

- A.I.R. Gallery. History – A.I.R. Acesso em 27 de Abril de 2024.
<https://www.airgallery.org/history/>
- Alonso, Rodrigo, Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill. *Radical Women: Latin American art, 1960-1985*.
Los Angeles: Hammer Museum and DelMonico Books, 2017.
- Araujo, Beatriz, Charlene Cabral, Diego Groisman, e Juliana Proença de Oliveira. 2022.
I Circuito Latino-Americano de Arte Contemporânea: (Des)Territórios e (Des)Identidades. Porto Alegre: Meteoro Edições.
- ARTmine. “The History of Performance Art”. Collector’s Corner. Acesso em 17 de Abril de 2024. <https://art-mine.com/collectors-corner/2017/05/history-performance-art/>
- Barreras del Rio, Petra; Perreault, John (Eds.). *Ana Mendieta: A Retrospective*.
New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987.
- Barros, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*.
Rio de Janeiro: Relacionarte Marketing e Produções Culturais Lda., 2016.
- Bechelany, Camila. *Mulheres na Nova Figuração: corpo e posicionamento*.
São Paulo: Galeria Superfície, 2023.
- Blocker, Jane. *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*.
Durham e Londres: Duke University Press, 1999.
- Brito Alves, Margarida; Lamoni, Giulia. “Fragmentos de ações pedagógicas: arte, educação e curadoria”, *Porto Arte: Revista de Artes Visuais* 25, nº 43 (Jan/Jun 2020). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.108107>
- Butler, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*.

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 19ª. Edição, 2020.

Cabañas, Kaira M. “Ana Mendieta: ‘Pain of Cuba, Body I Am.’”. *Woman’s Art Journal* 20, nº 1 (1999): 12–17.

Calirman, Claudia. “‘Epidermic’ and Visceral Works: Lygia Pape and Anna Maria Maiolino”, *Women’s Art Journal* 35, nº 2 (Fall/Winter 2014).

Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction*.
New York: Routledge, 2004.

Causey, Andrew. *Sculpture since 1945*.
Nova York: Oxford University Press, 1998.

Colling, Ana Maria. “As Mulheres e a Ditadura Militar no Brasil”. *História Em Revista* 10, nº 10 (2017).
<https://doi.org/10.15210/hr.v10i10.11605>

Cosoy, Natalio. “Como a guerra entre o governo da Colômbia e as Farc começou e por que ela durou mais de 50 anos”, BBC News Brasil, 24 de Agosto de 2016. Acesso em 10 de Maio de 2024, <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-37181620>.

Cozzi, Leslie. “Anna Maria Maiolino”, Hammer Museum, acesso em 22 de Maio, 2024, <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/anna-maria-maiolino>.

Cramer, Charles; Grant, Kim. “Dada performance”, Smarthistory. Acesso em 8 de Maio de 2024, <https://smarthistory.org/dada-performance/>.

Da Silva, Priscilla Ramos. “Os acionistas vienenses: revolucionários ou perversos?”. *IV Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP*, (2008): 240-248.
<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/DA%20SILVA,%20Priscilla%20Ramos%20-%20IVEHA.pdf>

- Davis, Angela. *Women, Race and Class*.
Nova York: Vintage, 1981.
- Dias, Luciana da Costa. “Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina”. *Arte & Ensaios* 28, no. 44 (Julho-Dezembro 2022): 112-136. <https://doi.org/10.37235/ae.n44.6>
- Dias, Renato da Silva. “Príncipes negros nas festas de brancos: Poder, revolta e identidades escravas nas Minas setecentistas”, *Almanack*, nº 2 (2º Semestre, 2011): 114-125.
- Dorlin, Elsa. *Sexo, Gênero e Sexualidades: Introdução à teoria feminista*.
São Paulo: crocodilo/Ubu Editora, 2021.
- Dos Santos, Vilson Pereira. “Técnicas da tortura: Punições e castigos de escravos no Brasil escravagista”, *Enciclopédia Biosfera* 9, nº16 (2013): 2402, <https://www.conhecer.org.br/enciclop/2013a/humanas/Tecnicas%20da%20Tortura.pdf>.
- Dover, Caitilin. “How the Guggenheim Evoked a Groundbreaking 1917 Futurist Performance”. *Guggenheim* (blog). 5 de Maio, 2014. <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/guggenheim-evoked-groundbreaking-1917-futurist-performance>.
- Ezcurra, Mara Polgovsky. *Touched Bodies: The Performative Turn in Latin American Art*.
New Jersey: Rutgers University Press, 2019.
- Fajardo-Hill, Cecilia. “María Evelia Marmolejo’s Political Body”, *ArtNexus*, nº 85 (Jun-Ago, 2012). <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/maria-evelia-marmolejo-s-political-body>.
- Federici, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*.

São Paulo: Editora Elefante, 2017.

Federici, Silvia. *O ponto zero da revolução: Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*.

São Paulo: Editora Elefante, 2019.

Foucault, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*.

Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*.

Cambridge: Harvard University Press, 2002.

Franklin Furnace. “Ana Mendieta.” *Franklin Furnace*, acesso em 11 de Fevereiro, 2024,

<https://franklinfurnace.hemi.press/chapter/ana-mendieta/>

Friques, Manoel S. “Origens, Registros E Deslocamentos Em Marca Registrada”.

Concinnitas 2, nº 17 (2020): 158-71.

<https://doi.org/10.12957/concinnitas.2010.55615>

Fundação Bienal de São Paulo, “Allan Kaprow e o nascimento do happening”, acesso em

22 de Maio, 2024, <https://bienal.org.br/allan-kaprow-e-o-nascimento-do-happening/>.

Fusco, Coco. “Traces of Ana Mendieta 1988-1993”, In *English is Broken Here: Notes on*

Cultural Fusion in the Americas, 121-125.

Nova York: The New Press, 1995.

Galerie Lelong. “Ana Mendieta – Silueta Series Photographs”, *Galerie Lelong & Co.*,

acesso em 22 de Maio, 2024, <https://www.galerielelong.com/viewing-room/ana-mendieta/selected-works?view=slider>.

Gaviria, Paulina Pardo. “Letícia Parente: Embodying New Media Art Strategies in 1970s

Brazil”. Tese de Doutorado, Universidade de Pittsburgh, 2020.

- Gaviria, Paulina Pardo. “Leticia Parente’s Video In (1975) in Context”, Post: notes on art in a global context, MoMA, 31 de Março, 2021, <https://post.moma.org/leticia-parentes-video-in-1975-in-context/>.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, Ebook, 2021.
- Goldberg, Roselee. *A Arte da Performance: do Futurismo ao presente*. 2ª. Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- Goldberg, Roselee. *Performance: Live Art since the 60s*. New York: Thames & Hudson, 1998.
- Gomes, Clara. “A Performance e o Filme: da Fluxus à Performance Digital”. *Artciencia.com, Revista De Arte, Ciência E Comunicação*, nº 15 (Maio), 2012. <https://doi.org/10.25770/artc.11602>
- Gorender, Jacob. *O Escravismo Colonial*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- Griefen, Kat. “Ana Mendieta at A.I.R. Gallery, 1977–82.” *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 21, no. 2 (2011): 171–81. doi:10.1080/0740770X.2011.607595.
- Gurba, Myriam. “Images of Torture In Videos by Leticia Parente in Radical Women”. *Hammer Museum*, 21 de Novembro, 2017. <https://hammer.ucla.edu/blog/2017/11/images-of-torture-in-videos-by-leticia-parente-in-radical-women>. Acesso em 30 de Março de 2024.
- Hammer Museum. “Leticia Parente”. Acesso em 17 de Março de 2024, <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/leticia-parente>.

- Hernández, Carmen. “La mujer artista en America Latina.” In *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino: una visión del arte contemporáneo*, 33-41.
Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2007.
- Herzberg, Julia P. “Ana Mendieta: The Formative Years”. *Art Nexus*, nº 1 (Janeiro-Março 2003): 54-69.
- Herzberg, Julia P. “Ana Mendieta, the Iowa Years: A Critical Study, 1969 through 1977”.
Tese de Doutoramento, Universidade de Nova York, 1998.
- Herzberg, Julia P. “Ana Mendieta’s Iowa Years 1970-1980”, In *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance*, editado por Olga Viso.
Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
- Horsfield, Kate; Garcia-Ferraz; Miller. *Ana Mendieta: Fuego de Tierra*. Documentário em DVD, 49:20 min.
Nova York: Women Make Movies, 1987.
- Hyacinthe, Genevieve. *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic*.
Cambridge: The MIT Press, 2019.
- Joffily, Mariana. “A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina”. *Espaço Plural X*, no. 21 (2009): 78-88.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=445944363009>.
- Jones, Amelia. *Body art/Performing the subject*.
Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Jones, Amelia; Heathfield, Adrian. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*.
Bristol/Chicago: Intellect, 2012.
- Jones, Amelia. “‘Presence’ in absentia: Experiencing Performance as Documentation”.
In *Art Journal*, Vol. 56, nº 4 (New York: Routledge, 1997): 11-18.

- Kaprow, Allan. “Nontheatrical Performance (1976)”. *Essays on the Blurring of Art and Life* editado por Jeff Kelley, 163-180. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Kaprow, Allan. *Some Recent Happenings*.
New York: Something Else Press, 1966.
- Kraus, Chris. *I Love Dick*.
Los Angeles: Semiotext(e), 2006.
- Lamoni, Giulia. “(Domestic) Spaces of Resistance: Three Artworks by Anna Maria Maiolino, Letícia Parente and Anna Bella Geiger”, *Artelogie* 5 (2013), <http://journals.openedition.org/artelogie/5706>.
- Lippard, Lucy. “A.I.R., Lucy Lippard”. A.I.R. Gallery. Acesso em 27 de Abril de 2024. <https://www.airgallery.org/essays-2/2016/6/2/air>.
- Lopes, Rodrigo Esteves de Lima. “Corpo e Performance na Videoarte brasileira: Letícia Parente, Analívia Cordeiro e Otávio Donasci”. *Moringa: artes do espetáculo* 12, no. 1 (Jan./jun, 2021): 91-112.
<https://doi.org/10.22478/ufpb.2177-8841.2021v12n1.59962>
- López, Miguel. *Robar la historia: contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*.
Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2022.
- Machado, Arlindo (org.). *Made in Brasil. Três Décadas do Vídeo Brasileiro*.
São Paulo: Iluminuras/Itáu Cultural, 2007.
- Machado, Arlindo. “Video Art: The Brazilian Adventure.” *Leonardo* 29, no. 3 (1996): 225–31.
<https://doi.org/10.2307/1576251>
- Madeira, Cláudia. *Arte da Performance, made in Portugal: uma aproximação à(s) história(s) da arte da performance portuguesa*.

Lisboa: ICNOVA, 2020.

Marter, Joan. “1 February 1985: Joan Marter and Ana Mendieta”. In *Ana Mendieta: Traces*, editado por Stephanie Rosenthal, 229-230.

Londres: Hayward Gallery Publishing.

Marques, Priscilia. “Sonia Andrade”. *AWARE – Archives of Women Artists Research & Exhibitions*, acesso em 31 de Março, 2024.
<https://awarewomenartists.com/en/artiste/sonia-andrade/>.

Mattos, Sérgio. *A televisão e o contexto socioeconômico do Brasil: 5º anos de história: 1950-2000*.

Salvador: Editora PAS/Edições Ianamá, 2000.
https://www.sergiomattos.com.br/_files/ugd/a9934b_2e671762fcac4f339175d1d450d3678e.pdf.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*.

Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

McSherry, J. Patrice. “Tracking the Origins of a State Terror Network: Operation Condor”. *Latin American Perspectives* 29, nº 1 (Janeiro, 2002): 38–60.

Mendieta, Ana. “La Venus Negra, based on a Cuban legend”. *Heresies #13: Earthkeeping / Earthshaking: Feminism and Ecology* 14, no. 1, (1981): 22.
<http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/10/heresies13.pdf>

Mendieta, Raquelín. “Memorias de la infancia: religión, política, arte”. In *Ana Mendieta*, editado por Gloria Moure, 223-228.

Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1996.

Merewether, Charles. “From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta.” In *Ana Mendieta*, editado por Gloria Moure.

Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1996.

- MoMA. “Vito Acconci. Theme Song. 1973”. Acesso em 31 de Março, 2024. <https://www.moma.org/collection/works/107279>.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, nº 3 (Outono 1975): 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Muñoz, José Esteban. *The Sense of Brown*.
Durham e Londres: Duke University Press, 2020.
- Murillo, Mario A. *Colombia and the United States: War, Unrest, and Destabilization* (Open Media Books).
New York: Seven Stories Press, 2003.
- Nações Unidas. “OMS: uma em cada 3 mulheres em todo o mundo sofre violência”. *Nações Unidas Brasil*, 10 de Março, 2023. <https://brasil.un.org/pt-br/115652-oms-uma-em-cada-3-mulheres-em-todo-o-mundo-sofre-viol%C3%Aancia>
- Nochlin, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?*
Londres: Thames & Hudson, 2021.
- Ortiz, Renato. “Ogum and the Umbandista Religion”. In *Africa’s Ogun, Second, Expanded Edition: Old World and New*, editado por Sandra Barnes, 90-102.
Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Osterwell, Ara. “Bodily Rites: The Films of Ana Mendieta”. *Artforum*.
https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html
- Parente, André; Maciel, Katia (orgs.). *Leticia Parente*.
Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.
- Pelzer, Birgit. “Performance and the Integral Calculus of Ambiguities”. In *Pontbriand, C. (Ed.) Parachute: The Antology (1975-2000). Performance & Performatividade*, Vol. II: 44-53.

Zurich and Dijon: JPR/Ringier & Les Presses du Réel, 2007.

Perry, Gill. “The Expanding Field: Ana Mendieta’s *Siluetas* Series”. In *Frameworks for Modern Art*, editado por Jaison Gaiger, 153-206.

New Haven: Yale University Press, 2003.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*.

Londres: Routledge, 1993.

Plinta, Karolina. “Who’s Afraid of Performance? Modernist Essentialism versus Postmodernist Intermediality in Perspectives on Polish Performance Art”.

Miejsce 5/2019 (Warsaw: Faculty of Management of Visual Culture of the Academy of Fine Arts, 2019).

Prado, Luis Fernando Silva. *História Contemporânea da América Latina: 1930-1960*.

Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

Princenthal, Nancy. *Unspeakable Acts: Women, Art and Sexual violence in the 1970s*.

Londres/Nova York: Thames & Hudson, 2019.

Rainer, Yvonne. “The Performer as a Persona”. *Avalanche* (Summer): 50. Citado em Carlson, Marvin. 2004. *Performance: a critical introduction* (New York:

Routledge, 1972): 132.

Richard, Nelly. “Margins and Institutions: Performances of the Chilean Avanzada”, In *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, ed. Coco Fusco, 183-197.

Londres: Routledge, 2000.

Rohter, Larry. “Exposing the Legacy of Operation Condor”. *New York Times*, 24 de janeiro, 2014. <http://lens.blogs.nytimes.com/2014/01/24/exposing-the-legacy-of-operation-condor/>.

Rose, Jacqueline. *Sobre a violência e sobre a violência contra as mulheres*.

São Paulo: Fósforo, 2022.

- Rush, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*.
São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Sarzi, Regilene Aparecida. “O corpo em primeiro plano: uma análise do vídeo Marca Registrada de Leticia Parente”. *Revista Nexi* 3, nº 3 (2014).
- Schechner, Richard. *Performance Studies: an introduction*.
Nova York: Routledge, 2006.
- Schneeman, Carolee. “The Obscene Body/Politic”, *Art Journal* 50, nº 4 (Winter 1991): 28-35.
- Scovino, Felipe. “Rosto em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil”. *Arte e Ensaios* 26, nº 39 (jan/jun 2020): 27-37.
<https://doi.org/10.37235/ae.n39.3>
- Shtromberg, Elena. “Bodies in Peril: Enacting Censorship in Early Brazilian Video Art (1974-1978)” In *The Aesthetics of Risk – SoCCAS Symposium Vol. III*, ed. John C. Welchmann.
Zürich: JRP Ringier, 2008: 265-283.
- Siegler, Samantha. “Tracing feminism’s effects on Ana Mendieta, and Ana Mendieta’s effects on Feminism”. *Bowdoin Journal of Art* (Abril 2018).
- Sneed, Gillian. “O Disciplinar e o Doméstico: Imagens Domésticas nos vídeo-Performances de Leticia Parente, 1975-1982”. *Diacrítica* 34, nº 2 (2020): 107-131. <https://doi.org/10.21814/diacritica.534>
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*.
Nova York: Picador, 2003.

Strina, Luisa. “Anna Maria Maiolino – Biography”, Luisa Strina, acesso em 22 de Maio, 2024, <https://www.luisastrina.com.br/artists/29-anna-maria-maiolino/biography/>.

Sturn, Steve. *Battling for Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet’s Chile, 1973-1988*. Durham: Duke University Press, 2006.

Sullivan, Ronald. “Greenwich Village Sculptor Acquitted of Pushing Wife to Her Death”, *New York Times*, 12 de Fevereiro, 1988, <https://www.nytimes.com/1988/02/12/nyregion/greenwich-village-sculptor-acquitted-of-pushing-wife-to-her-death.html>.

Szymanek, Angelique. “Bloody Pleasures: Ana Mendieta’s Violent Tableaux”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 41, nº 4 (Verão 2016): 895-925.

Tate Museum, “Action Painters”, Tate Museum. Acesso em 8 de Maio de 2024. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/action-painters>.

Tate Museum. “Guerrilla Girls: Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?”. Acesso em 29 de Fevereiro de 2024. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>

Tate Museum. “Happening”. Art Terms. Acesso em 17 de Abril de 2024. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening>

Tomazoni, Larissa. “A Mulher na Ditadura Militar: uma análise das limitações e consequências da participação política feminina”, *Cadernos da Escola de Direito* 3, nº 26 (3 de Abril, 2017): 56-65.

Toro, Janet. “Dos perguntas”. Acesso em 20 de Novembro de 2023. <https://janet-toro.com/1986-dos-preguntas/>.

Trizoli, Talita. “Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70”. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2018.

Trizoli, Talita. “Leituras feministas da Arte de Guerrilha – Anna Vitória Mussi, Theresa Simões, Sonia Andrade e Anna Maria Maiolino”, *Anais do XXXVI Colóquio Brasileiro de História da Arte* (Campinas: UNICAMP, 2016): 571-579, http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_talita%20trizoli.pdf.

Ursini, Giovana. “Trisha Brown e as artes visuais: movimentos artísticos em contato”. *Urdimento: Revista De Estudos Em Artes Cênicas* 3, nº 30 (2017): 36-55.

Viso, Olga. *Ana Mendieta: Earth Body: Sculpture and performance, 1972-1985*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Viso, Olga. *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*. Munich: Prestel, 2008.

Wilson, Judith. *Ana Mendieta Plants Her Garden*. New York: The Village Voice, 1980.

Lista de Figuras

Figura 1 – <i>Danças Mecânicas</i> (1923) de Nikolai Foregger.....	19
Figura 2 - <i>Dança das varas</i> (1927), de Oskar Schlemmer.....	20
Figura 3 – “Jackson Pollock painting in his studio on Long Island, New York, 1950”	23
Figura 4 - <i>Dos preguntas (two questions)</i> (1986), de Janet Toro e Claudia Winter.....	39
Figura 5 - <i>Una milla de cruces sobre el pavimento</i> (1979), de Lotty Rosenfeld.....	44
Figura 6 - NO+, CADA (1983-1989), sendo utilizado em um protesto no Chile, foto de Lotty Rosenfeld.....	45
Figura 7 - <i>Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos)</i> (1981), de María Evelia Marmolejo.....	47
Figura 8 – <i>O Herói</i> (1966), de Anna Maria Maiolino.....	50
Figura 9 – <i>É O Que Sobra</i> (1974), de Anna Maria Maiolino.....	51
Figura 10 - <i>Body Tracks</i> (1982), de Ana Mendieta, na Galeria Franklin Furnace, Nova York.....	53
Figura 11 - Protesto do Women’s Action Coallition, em 25 de Junho de 1992, Nova York. Foto por Lisa Kahane.....	59
Figura 12 – <i>Untitled (Death of a Chicken)</i> (1972), Ana Mendieta.....	65
Figura 13 – <i>Rape Scene</i> (1973), Ana Mendieta.....	68
Figura 14 - <i>Rape Piece</i> (1973), Ana Mendieta.....	71
Figura 15 - <i>Untitled (Suitcase Piece)</i> (1973), Ana Mendieta.....	73
Figura 16 – <i>People Looking at Blood, Moffitt ou Moffitt Building Piece</i> (1973), Ana Mendieta.....	74
Figura 17 – <i>People Looking at Blood, Moffitt ou Moffitt Building Piece</i> (1973), Ana Mendieta.....	75
Figura 18 – <i>Bloody Mattresses</i> (1973), Ana Mendieta.....	78
Figura 19 - <i>Blood Sign</i> (1974), Ana Mendieta.....	79
Figura 20 - <i>Untitled Pink Monochrome (MP 8)</i> (1956), de Yves Klein.....	81
Figura 21 – <i>Anthropométries de l’Époque Bleue</i> (1960), de Yves Klein, na Galeria Internacional de Arte Contemporânea, em Paris. Foto por Harry Shunk e Janos Kender.....	82
Figura 22 - <i>Untitled (Body Tracks)</i> (1974), de Ana Mendieta.....	84

Figura 23 - As diferentes <i>Siluetas</i> realizadas no México (1973-1977), Ana Mendieta.....	87
Figura 24 - <i>La venus Negra, based on a Cuban legend</i> , projeto de Ana Mendieta para a edição 13 da revista <i>Heresies</i> , 1981.....	89
Figura 25 - <i>Marca Registrada</i> (1975), Leticia Parente.....	93
Figura 26 - <i>Sem título [fios]</i> (1974-1977), Sonia Andrade.....	100
Figura 27 - <i>Stills de Preparação I</i> (1975), Leticia Parente.....	111
Figura 28 - Série <i>Mulheres</i> (1975), Leticia Parente.....	113
Figura 29 - Série <i>158</i> (1975), Leticia Parente.....	114
Figura 30 - Série <i>Mulheres</i> (1975), Leticia Parente.....	115
Figura 31 – <i>Stills de Semiotics of the Kitchen</i> (1975), Martha Rosler.....	119
Figura 32 - <i>In</i> (1975), Leticia Parente.....	122
Figura 33 - <i>Eu, armário de mim</i> (1975), Leticia Parente.....	126
Figura 34 - <i>Stills de Tarefa I</i> (1982), Leticia Parente.....	128