

HORTIDES,  
Ana

# LEVANTE:

## Breves Considerações sobre algumas proposições de artistas brasileiras durante os governos de excessão

Ana Hortides

Ainda não é o tempo em que não se luta, porque as batalhas não resultaram inúteis. Estamos em tempos de resistência (atentos), mais uma vez, irrompendo no campo da arte uma das suas maiores e mais relevantes potências: a dimensão política.

Se partirmos do pressuposto de que a arte já foi tantas coisas ao longo dos séculos, ela também já foi (e ainda é) um campo de batalhas. Muitos foram os artistas que questionaram e colocaram à prova até mesmo as suas vidas por meio dos seus trabalhos durante os governos ditatoriais no Brasil, principalmente no momento compreendido entre os anos de 1968 e 1978. Durante esse período, uma grande parcela da produção contemporânea de arte questionou pontualmente a política, através de ações de artistas nas suas mais diversas manifestações.

A nossa atitude também é política quando, ao longo da pesquisa, nos inserimos (ou não) na versão da história já estabelecida, que aborda em sua maioria a produção de artistas homens, relegando a produção das artistas mulheres a um papel de coadjuvante. Permitimos, assim, que a sua poética, apesar de tão relevante, seja colocada em segundo plano. Marcamos, desse modo, o espaço ocupado pela produção dessas artistas (senão até os dias de hoje) no campo das artes e, fundamentalmente, o nosso posicionamento ideológico.

A pesquisa sobre essas artistas esbarra em diversas dificuldades, até por sua falta de reconhecimento no teor da produção artística e política do período. Uma considerável parcela delas não está incluída em fontes e bibliografias tradicionais de pesquisa sobre esse recorte. Coloquemos então em questão, aqui, que a sua produção, para o bem e para o mal, se deu em um âmbito que podemos considerar mais “doméstico”. Não tendo o alcance nem o apelo de muitas das ações que aconteceram na mesma época, realizadas por artistas homens pelas ruas da cidade ou em exposições de arte. Elas são, em sua maioria, artistas de uma classe média de certa forma abastada, tendo estudado, se casado e tido filhos. Algumas delas puderam morar fora do país durante os anos 1970 com as suas famílias ou através de bolsas de estudos. Consequentemente, se dividiram entre o que era “esperado” de uma mulher no período e o seu próprio trabalho de arte.

Logo, o caminho que tentaremos percorrer aqui, assim como o fizemos durante o grupo de pesquisa de/sobre/feitas por mulheres<sup>1</sup>, compreende apresentar um peque

<sup>1</sup> Grupo de pesquisadoras formado por Aline Oliveira, Ana Hortides, Carolina Alves, Daniela Geo, Daniele Machado, Gabriela Lucio, Mariana Maia, Maria Elena Lucero, Natalia Candido, Nataraj Trinta, Roberta Calábria e Thais Canfid. Em 10 encontros no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, pesquisaram e apresentaram, cada uma, 10 mulheres atuantes em seu campo de interesse entre os anos de 2017 e 2018.

no recorte<sup>10</sup> mulheres atuantes no nosso campo de interesse e pesquisa. Abordaremos alguns trabalhos seminais de nove artistas brasileiras atuantes no período. São elas: Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Carmela Gross, Leticia Parente, Lygia Pape, Regina Silveira, Regina Vater, Sonia Andrade, Vera Chaves Barcellos e uma pesquisadora e crítica de arte, Maria Angélica Melendi, pontuando questões relacionadas aos seus discursos, posicionamentos políticos e produção artística durante os governos de exceção no Brasil.

## A ATITUDE DA ARTE E UM TETO TODO SEU

Já nos anos 1920, Virginia Woolf<sup>2</sup>, em seu célebre *Um teto todo seu*, trata do espaço ocupado pelas mulheres, expondo que para que uma mulher pudesse escrever ficção era necessário que ela tivesse um teto que a pertencesse. A pesquisadora Maria Angélica Melendi<sup>3</sup>, em texto para o catálogo da exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana 1960-1985*<sup>4</sup>, no último ano, remete à Clarice Lispector ao citar parte de seu conto *Mineirinho*, onde a escritora explica que era exigido às mulheres, como primeiro dever, que fossem sonsas, que não exercessem a sua revolta e tampouco o seu amor, que deveriam permanecer guardados (LISPECTOR apud MELENDI, 2018). Complementa-a com Ana Cristina Cesar<sup>5</sup> que, em depoimento à Heloisa Buarque de Hollanda, pontua que todos mencionam o árduo caminho do espermatozóide até o óvulo, mas que não se reconhece o duro percurso deste último até chegar ao útero da mulher.

Ambas, segundo Maria Angélica, trazem “uma força vital, uma força informe e indeterminada, que emerge de um substrato humano arcaico e fundamental” (MELENDI, 2018, p. 229).

Em contraponto ao caráter e postura da mulher que precisa manter as aparências, ser sonda para que não se desmoronem as frágeis estruturas que sustentam as suas casas, Maria Angélica, ao longo do texto, aborda a radicalidade da produção das artistas brasileiras. Assim, apresenta como essa condição da mulher já fora e permanece sendo superada pela potencialidade de suas proposições e poéticas. As artistas colocaram as relações sociais em jogo, ao passo que enunciaram um discurso político e social por meio das suas propostas durante o período dos governos ditatoriais.

Ambas, segundo Maria Angélica, trazem “uma força vital, uma força informe e indeterminada, que emerge de um substrato humano arcaico e fundamental”

---

2 Adeline Virginia Woolf (1882-1941) foi uma escritora, ensaísta e editora britânica. Publicou o ensaio *Um teto todo seu* em 24 de outubro de 1929.

3 Maria Angélica Melendi (1945) é pesquisadora e professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil.

4 Exposição realizada em Los Angeles, Nova Iorque e Brasil (Pinacoteca de São Paulo de 18 de agosto a 19 de novembro de 2018).

5 Ana Cristina Cesar (1952-1983) foi uma escritora e poetisa que, nos anos 1970, se consolidou como uma das principais artistas da chamada “geração mimeógrafo”, no Rio de Janeiro, com uma intensa produção de escritos, diários, correspondências e até mesmo esboços e desenhos. Além de poeta, foi professora, tradutora, ensaísta e pesquisadora, tendo sempre a literatura como principal objeto de trabalho.

(MELENDI, 2018, p. 229).

Em contraponto ao caráter e postura da mulher que precisa manter as aparências, ser sonsa para que não se desmorem as frágeis estruturas que sustentam as suas casas, Maria Angélica, ao longo do texto, aborda a radicalidade da produção das artistas brasileiras. Assim, apresenta como essa condição da mulher já fora e permanece sendo superada pela potencialidade de suas proposições e poéticas. As artistas colocaram as relações sociais em jogo, ao passo que enunciaram um discurso político e social por meio das suas propostas durante o período dos governos ditatoriais.

A radicalidade de suas propostas contestava os desequilíbrios de poder tanto no mundo naturalizado das relações de gênero quanto no âmbito mais amplo de uma sociedade repressora, articulando suas respostas a questões de etnia e classe. Artistas mulheres têm sido ativas no Brasil desde o final do século XIX [...]. No entanto, apenas nos anos 1960 sua produção passou a refletir uma conscientização em relação às questões de identidade. [...] As mulheres começaram a questionar proibições relacionadas a sexualidade, família e participação política. A atuação feminina em organizações de esquerda significou uma ruptura radical dos valores e expectativas existentes. Além de uma reação contra a ditadura [...]. (MELENDI, 2018, p. 229).

Expandiram-se os seus desejos e então as suas proposições, ganhando espaço na vida social e na arte. As suas atitudes, ao longo dos anos, têm sido cada vez mais radicais, no tocante à vida e à arte. Essas artistas não estiveram, em sua maioria, na rua, em ações ou performances que chamassem muita atenção, mas sim em processos de trabalho que se deram de forma mais silenciosa (mas não menos potentes), alcançando por sua atitude, outros espaços com seus discursos.

Nesse mesmo momento, início da década de 1970, Regina Vater começa a desenhar nós feitos com cordas em litografias, serigrafias e sacos de pão. Aludindo de forma dura, mas sobretudo poética, à sociedade do período, que se sentia literalmente atada em suas ideologias e liberdades. O nó, um sinal de resistência. A artista carioca vivia em São Paulo, e como conta o curador Paulo Miyada<sup>6</sup>, planejava uma

---

6 Em texto para a mostra Al 5: Ainda não terminou de acabar, Instituto Tomie Ohtake, 2018. Curadoria Paulo Miyada. Artistas: Adriano Costa, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Benetazzo, Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Antonio Manuel, Aracy Amaral, Artur Barrio, Aurélio Michiles, Augusto Boal, Aylton Escobar, Bené Fonteles, Caetano Veloso, Carlos Pasquetti, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Carmela Gross, Chico Buarque, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Claudio Tozzi, Coletivo (Ana Prata, Bruno Dunley, Clara de Capua, Derly Marques, Deyson Gilbert, Janina McQuoid, João GG, Leopoldo Ponce, Mauricio Ianês, Pedro França e Pontogor), Cybèle Varela, Daniel Santiago, Décio Bar, Décio Pignatari, Desdémone Bardin, Edouard Fraipont, Evandro Teixeira, Francisco Julião, Frederico Moraes, Gabriel Borba, Genilson Soares e Francisco Iñarra, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Glauco Rodrigues, Guga Carvalho, Hélio Oiticica, Ivan Cardoso, Jo Clifford, Renata Carvalho, Natalia Mallo e Gabi Gonçalves, João Sanchez, Jorge Bodanzky, José Agrippino de Paula, José Carlos Dias, José Celso Martinez Corrêa, Lula Buarque de Hollanda, Marcello Nitsche, Marcio Moreira Alves, Marisa Alvarez Lima, Mario Pedrosa, Matheus Rocha Pitta, Mauricio Fridman, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Paulo Nazareth, Raymundo Amado, Regina Silveira, Regina Vater, Reynaldo Jardim, Ricardo Ohtake, Roberto Schwarz, Samuel Szpiigel, Sérgio Sister, Vera Chaves Barcellos, Wladimir Dias-Pino e outros.

ação em que espalharia inúmeras e extensas cordas cheias de nós de forma clandestina pelas ruas da cidade. Ela articulou a ação com colaboração de outros artistas, com os quais até mesmo já havia entrado em contato, para ajudar a mobilizar a sua realização durante o ano de 1972. Porém, o trabalho não aconteceu, uma vez que a artista foi aconselhada por Walter Zanini sobre as possíveis reverberações do ato frente ao governo, que prendia, interrogava e torturava de forma arbitrária. Diante da situação, a artista recuou, acabando por não realizar o trabalho, que só se deu no ano seguinte, na praça Nossa Senhora da Paz, no Rio de Janeiro. Dessa vez, com um tom mais lúdico e contando com a participação de diversas pessoas à luz do dia.

Ainda em São Paulo, alguns anos antes, Carmela Gross produz uma série de trabalhos que, a partir do uso de materiais ditos "brutos" e "residuais", questionavam de pronto a tortura da ditadura militar brasileira. Ela utilizou a lona de caminhão, o barril de metal, o plástico, entre outros, como matéria para a produção dos trabalhos *Barril*, *A carga* e *Presunto* (Figura 1), em 1968. Eles foram apresentados pela primeira vez na ocasião da X Bienal Internacional de São Paulo em 1969. Conta a artista que:

É a lona de caminhão, a tenda, o abrigo, a carga, o canteiro de obras. Não só recolher fragmentos formais dessas situações, mas fazer com que o próprio objeto fosse construído com esses elementos da rua. Lembro-me de quando fui procurar uma firma que pudesse executar meus objetos de lona. A mesma lona com que se cobrem caminhões de carga [...]. Foi perto do gasômetro. Entrei num grande galpão de estruturas de madeira e piso de terra batida. Era uma oficina de costura. Algumas máquinas antigas e não mais de cinco homens confeccionavam uma lona de circo. Entusiasmada comecei a descrever o que seria então o *Presunto* (1968): costura, cortes, dimensão... (GROSS apud BOGÉA, 2010, p. 75).

A sua atitude enquanto artista, ou melhor, ainda uma jovem artista (ingressara há poucos anos no curso de Artes da Universidade Armando Álvares Penteado, na mesma cidade), só potencializa a dimensão política e ideológica desses trabalhos. Em *Presunto* (Figuras 2 e 3), podemos dizer que Carmela evoca os "feitos" – as mortes – e em *A carga* os "efeitos" da ditadura – o desaparecimento de pessoas. Aponta Ana Maria Belluzzo:

[...] Neste caso, o revestimento adquire a forma irregular do material de preenchimento ou da estrutura de sustentação. Atos de toldar, cobrir, encapar são obscurecedores, e *A carga* revela-se um volume não identificável. A obra que ganha um corpo súbito fecha-se sobre si mesma. Impõe-se a coisa pela presença concreta de quase abrigo, quase colchão, quase embrulho.

A poética que incorpora o viver urbano confere à obra a forma de um fato vivo. [...] constrói nas interfaces: da figura e da palavra, entre a plástica e a cena. A palavra *Presunto* deve-se não só ao alimento exposto no supermercado; é na gíria popular, o corpo morto, "apagado" pela repressão policial. (BELLUZZO, 2000, p. 19-20).

Tanto os materiais quanto os títulos desses trabalhos trazem, segundo Ana Maria, o sentimento da época que se tornava obscura com a repressão por parte do governo. Também em *Barril* era anunciada a tortura pela qual passavam as pessoas durante interrogatórios arbitrários. Carmela preenche com plástico transparente um barril preto de metal, de modo que o mesmo praticamente “transborde” o seu conteúdo – simulando silenciosamente o que acontecia nas sessões de torturas com tonéis cheios de água, onde eram mergulhados os interrogados.

Os seus trabalhos reafirmam, assim, que as artistas mulheres nessas décadas apresentaram proposições e desenvolveram processos de trabalho que as colocavam também em risco, por seu teor político contestatório. Mas que não poderiam ter sido diferentes ou não ter acontecido, pois elas, mesmo ocupando um espaço outro dentro do campo da arte, expuseram os seus ideais e questionamentos. A sua atitude artística e política reverbera e denota que estamos cada vez mais construindo “um teto todo nosso”.



Fig. 01: Carmela Gross, *Barril*, *Presunto* e *A carga*, 1968.  
Vista da X Bienal Internacional de São Paulo, 1969.



Fig. 02: Carmela Gross, Presunto e A carga, 1968.  
Vista da X Bienal Internacional de São Paulo, 1969.



Fig. 03: Carmela Gross, Presunto, 1968.  
Vista da X Bienal Internacional de São Paulo, 1969.

## A IDEOLOGIA NOS MODOS DE FAZER COMO UM ATO DE RESISTÊNCIA

Também podemos considerar como um instrumento de resistência ao período a atuação de Anna Bella Geiger no ensino da arte. Assim como Lygia Pape, ela foi professora de artes durante os anos de 1970 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Inclusive, ministraram um curso juntas: *Atividade-Criatividade* (título que homenageava Mário Pedrosa). Além da experimentação do período para as poéticas pessoais de cada artista, podemos pontuar os projetos desenvolvidos por Anna Bella no museu e seu entorno, ou até mesmo fora de seus limites com a participação dos seus alunos. Ambas as professoras – Lygia também ensinava na Universidade Santa Úrsula e na Universidade Federal do Rio de Janeiro –, podem ser consideradas responsáveis pela formação de muitos artistas da cena contemporânea. Anna Bella, inclusive, dá aulas de arte até os dias de hoje. Em publicação de Daysi Peccinini, em 1985, declara:

Em 68/69 cheguei a um limite, de repente, foi uma ruptura porque eu não conseguia chegar a uma realidade que ainda estava atrás daquilo que eu não conseguia ainda alcançar. A minha atividade didática no museu desde 65 com iniciação às artes, ao desenho fazia-me sentir que era impossível ficar dentro de uma sala, trazendo questões estéticas. Uma coisa que veio de dentro, e mais, 68... e o AI-5, e uma porção de coisas. [...]. Dentro da questão didática no museu, comecei a mudar a forma de trazer a informação [...] ...Estamos em um momento, aqui no Brasil, e não podia ficar censuradamente quieta e não dizer certas coisas. Acho que isso foi o momento básico de meu rompimento com tudo. Deixei de fazer qualquer trabalho no suporte [...]. Os cursos passaram a tomar um lugar muito maior do que eu imaginava, nas minhas ideias. Então eu comecei a promover praticamente eventos, e não cursos, quer dizer, cada aula passa a ser evento. O Rio de Janeiro era muito propício para certas coisas como se isolar numa praia, agora talvez não haja, mas em 68, 69 ainda haviam os espaços. O trabalho era em qualquer lugar com qualquer coisa, etc. (GEIGER apud PECCININI, 1985, p. 231).

A artista deixava o museu para dar aulas externas, em seus entornos ou ainda mais longe, na Lagoa de Marapendi no bairro da Barra da Tijuca, em 1971 e 1972. Na ocasião, questões que a uniam aos seus alunos giravam em torno de estudos e experiências práticas (com o uso da areia, terra, folhas, o próprio corpo, entre outros) do que era o “centro” em termos do sentido da arte. Esse caráter efêmero nos processos experimentais fora registrado por um dos alunos e resultou na série de fotografias e audiovisual *Circumambulatio*, exposta na época dentro do próprio museu.

A partir dessa e de outras experiências das artistas aqui mencionadas, nos remetemos à crítica de arte Mari Carmen Ramirez. Ela pontua que, na América Latina, a arte conceitual se desenrola de maneira ideológica, e nos questiona se essa característica não se daria por conta da disseminação dos governos ditatoriais entre as décadas de 1960 e 1980. Tudo leva a crer que há grandes chances dessa arte experimental e política, principalmente no caso brasileiro, ter se desenvolvido pela conjuntura política do período. Podemos, assim, perceber a atitude político-ideoló-

gica na obra da artista Anna Bella Geiger, tanto no ensino da arte, resultando nesses registros de processos experimentais, quanto durante a sua produção em gravura alguns poucos anos antes, na década de 1960. Em sua juventude, estudou no atelier de Fayga Ostrower (artista de postura totalmente ideológica e política no campo da arte) nos anos 1950, de quem Lygia Pape, no mesmo momento, também fora aluna e, posteriormente, no atelier de gravura do MAM-RJ.

A sua gravura abstrata do período vai, a partir de meados dos anos 1960 e até início da década seguinte, tomando outras formas, o que se disseminou como “fase visceral”<sup>7</sup>. Anna Bella começava a trabalhar a chapa de metal da gravura com maior radicalidade, ao passo que não a utilizava inteira, mas sim aos pedaços. As matrizes das gravuras, que inicialmente eram peças únicas, passam a existir aos fragmentos. Ao perguntar uma vez à artista como ela cortava as chapas, a resposta foi: com uma “tesourinha”. Desse modo, para se imprimir uma gravura, era necessário que se reunissem e posicionassem várias pequenas matrizes sobre a prensa. Além dessas mudanças na produção das próprias matrizes das gravuras, temos também a sua representação agora mais figurativa. Uma alusão da artista ao período obscuro que viveu – ano de AI-5<sup>8</sup> – em que sobre o papel passam a ser impressas partes do corpo e seus órgãos, num tom ora mais satírico (mas não menos mórbido), como em Carne na tábua (Figura 4) e Fígados conversando (Figura 5), ora de ameaça, como em Limpeza de ouvido com cotonete (Figura 6), praticamente o vislumbre de uma cena de tortura - as três gravuras datam de 1968.



Fig. 04: Anna Bella Geiger, Carne na tábua, 1969.  
Gravura em metal, água-tinta, relevo e corte na chapa.

7 Fase visceral foi um termo atribuído pelo crítico de arte Mário Pedrosa às gravuras de Anna Bella Geiger do período.

8 AI-5 – Ato Institucional número 5 emitido pela ditadura militar no governo do presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968, intensificando a censura, a tortura e a perda das liberdades individuais.



Fig. 05: Anna Bella Geiger, Fígados conversando, 1968.  
Gravura em metal, água-forte, água-tinta e recorte.



Fig. 06: Anna Bella Geiger, Limpeza de ouvido com cotonete, 1968.  
Gravura em metal, água-tinta, água-forte e relevo.

O que também se evidencia na produção de Vera Chaves Barcellos, principalmente em seus trabalhos gráficos do período, como nas xilogravuras *Cisão II* (Figura 7) e *Prisão* (Figura 8), ambas de 1972. Estas e outras que se seguiram possuem de um caráter mais orgânico, nos remetendo a formas que sugerem ou se assemelham a órgãos. Além, é claro, de produzir gravuras literalmente com material orgânico, a pele de porco, e posteriormente uma série fotográfica realizada a partir do registro da superfície da pele humana. Como aponta François Soulages:

Vera Chaves Barcellos vai experimentar na gravura muitas técnicas: assim, para um certo número de suas gravuras em madeira, ela utiliza a pele de porco, da qual se encontra muito visivelmente os próprios traços nas gravuras. Poderíamos dizer que é uma técnica como qualquer outra, com a diferença de que é muito carregada material e simbolicamente falando: relação com o corpo e com a pele de um animal, aquele que se afirma justamente mais parecer com o homem, relação com um corpo morto transformado em matriz de traços, de signos ou de formas. Isso é ainda mais interessante à medida que uma das grandes obras dessa artista, *Epidemic Spaces* (Paisagens Epidérmicas), trabalhará em 1977-1982 sobre a pele humana. (SOULAGES, 2009, p. 30-31).

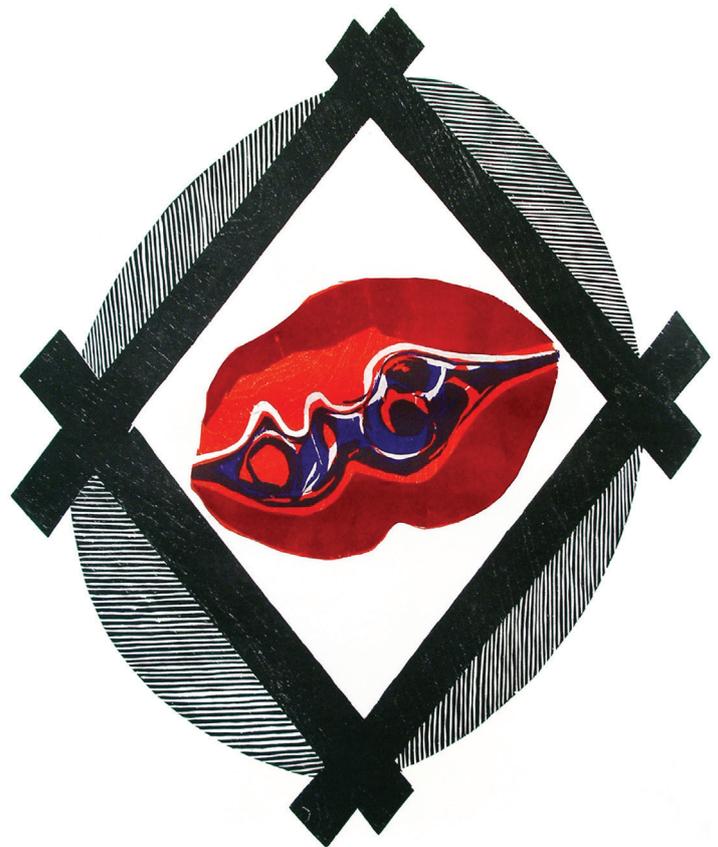


18/30

Cisão II

Vera 72

Fig. 07: Vera Chaves Barcellos, *Cisão II*, 1972. Xilografia a cores sobre papel.



11/30

Prisão

Vera 72

Fig. 08: Vera Chaves Barcellos, *Prisão*, 1972. Xilografia a cores sobre papel.

Em *Epidermic Spaces* (Figura 9) a artista entinta a sua pele e, a partir de pequenos pedaços de papel vegetal, vai transferindo os contornos da sua superfície a ele, como se fazem nos processos de gravura, tornando-o sua matriz. Esse ato primordial e processual se torna ainda mais poético que o próprio resultado do trabalho, apesar de sua grande potência conceitual e imagética. As “matrizes” que se fizeram pela captura de parte da sua superfície, vão para o laboratório e, ampliadas e impressas, se tornam fotografias dessas paisagens silenciosas que habitam o corpo. Assim, podendo ser vistas em seus detalhes, num momento político em que o corpo é tolhido pela repressão militar, mas engrandecendo e reafirmando, por meio das suas fotografias, a potência de um corpo presente.

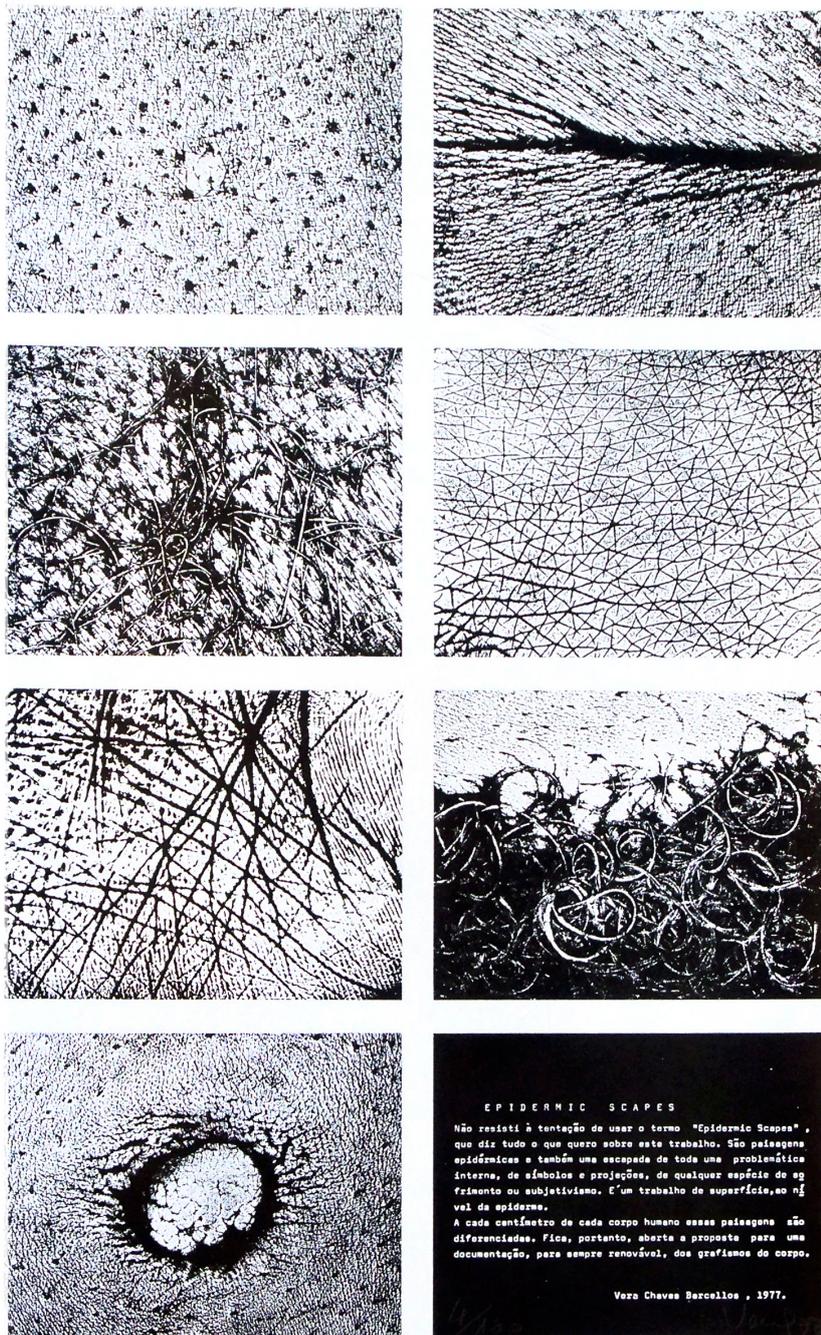


Fig. 09: Vera Chaves Barcellos, *Epidermic Spaces*, 1977-1982. Fotografia.

Esse corpo potente também se encontra no trabalho da artista Lygia Pape, principalmente em *Língua apunhalada* (1968). Trata-se de um trabalho fotográfico, suporte pouco comum para a artista, que já passara pela arte neoconcreta, tendo anteriormente transitado pela gravura. O registro do trabalho se dá pela representação do seu próprio corpo, que se cala ao mostrar a língua cortada, remetendo ao silenciamento da ditadura por meio da censura, nessa época, muito presente no cotidiano da vida social brasileira. Aponta Isadora Mattioli que a fotografia é:

[...] colocada em evidência por dois parâmetros principais: as opressões vivenciadas historicamente pelas mulheres e seus espaços de fala escassos, e a supressão dos direitos políticos e individuais instaurados no governo ditatorial brasileiro (1964-1985). No enquadramento em preto e branco do rosto de Pape, vemos sua língua escancarada exibindo uma ferida: corte transversal na mucosa, que sangra. Corpo que aponta para uma fisicalidade radical e imagem profunda de potencialidade diante o seu contexto. Simboliza um duplo silenciamento: a censura e o sexismo, sob as circunstâncias violentas do Rio de Janeiro de 1968. (MATTIOLLI, 2016, p. 767).

Outro trabalho que também podemos pontuar é *Caixa caveira que geme* (1968). Nessa série de três caixas, Lygia coloca o risco iminente já no vislumbre da imagem de caveira impressa na caixa, que remete diretamente à possibilidade da morte. Em depoimento a Denise Mattar, conta que realizou em 1973

“uma série de caixas sobre a violência. Um objeto sonoro, uma caveira (imagens planas impressas na caixa) que chorava, que soltava um lamento quando você pegava nela. E ligado a essa série, aconteceram outros trabalhos, como a Língua apunhalada, em cima da censura.” (PAPE apud MATTAR, 2003, p.78).

A representação do corpo também aparece não mais aos fragmentos, ou anonimamente, ou ferido como em Anna Bella, Vera e Lygia, mas afirmando as suas múltiplas identidades no trabalho *Tina América* (1976), de Regina Vater. Na série de fotos ela coloca em questão o papel social da mulher e remete, já mesmo pelo seu título, à América Latina. A artista se caracteriza e cria diversas personas dentro do escopo político da vida social desse período. Paula Alzugaray aponta que Regina:

[...] alcança a capacidade de expressar poeticamente a sua sociedade. Aqui ela teve oportunidade de vasculhar suas próprias identidades quanto de produzir uma reflexão sobre os papéis da mulher e as relações de poder e controle social da América Latina. Ao utilizar a própria imagem para representar conjunturas políticas, sociais e éticas da América Latina [...]. No entanto, em vez de se comportar como um ‘Narciso no espelho’, Regina Vater usa o corpo como expressão política. (ALZUGARAY, 2013, p. 14-15).

A potência política do corpo também é presente na série *Fotopoemação*, de Anna Maria Maiolino, desenvolvida no decorrer da década de 1970. As suas imagens vão nos colocar diante de situações em suspensão, de risco iminente, além de, é claro, evidenciar o papel da representação da mulher, assim como Regina. Trabalhos como *De... Para...* (1974), *É o que sobra* (1976), *Por um fio* (1976) e *Entrevidas* (1981) exprimiam, por meio de ações realizadas com o seu próprio corpo, o clima da época. Assim, a lâmina da tesoura intenta lhe ferir e a existência se coloca em risco ao passo que a artista caminha por entre ovos, ameaçando, desse modo, a possibilidade da vida. Como pontua Zegher:

[...] Afiadas e pontiagudas, as tesouras utilizadas por Maiolino para perfurar e cortar o seu papel agora ameaçam censurar a Língua em sua performance *O que sobra*, *Fotopoemação* de 1974, ou fazer incisões na membrana do olho aberto e perfurar as pálpebras do olho fechado no filme em super-oito X, de 1974 – aqui o X marca o lugar e o apaga. [...] O potencial disruptivo do filme transparece em sua crítica bem-delineada do olhar fixo, enquanto aponta para a tortura praticada pelo regime militar do Brasil. Em 1974, atmosfera de morte e opressão estava em seu auge. 'O medo tomara o país. Nossos olhos estavam vendados e tínhamos perdido a liberdade. Os poucos que ousavam descobrir seus olhos, ver e se opor, sofriam consequências duríssimas. O poder central também cobria seus olhos, escolhendo não ver, de modo a poder prosseguir com seus atos arbitrários'. Na *Fotopoemação* de Maiolino intitulada *Aos Poucos*, de 1976, uma venda lentamente cai de sua face para revelar a reparação da luz em seus olhos. Uma vez desnudados na meia luz, entre o obscuro desânimo e a promessa nua, os sentidos recobram sua vitalidade e volúpia. Num contexto sociocultural, esse ato performático pode ser considerado sedutor e perverso, no que força para a fora as fronteiras do que é possível, perturbando a realidade. É um esforço, comum a psique humana, de ir além dos limites estreitos de uma condição repressiva. (ZEGHER, 2006, p. 79-80).

Já em 1979, o trabalho *Arroz e feijão*, que acontece pela primeira vez na galeria da Aliança Francesa do Rio de Janeiro, consiste em uma mesa servida com pratos, talheres e copos. Nos pratos se depositam terra e grãos de feijão, que em pouco tempo começam a germinar, evocando o desejo pelo futuro. Nesse momento, como afirma a própria artista<sup>9</sup>, a ditadura estava menos enrijecida, mas os artistas ainda temiam que a repressão pudesse voltar a se intensificar. A semente presente no trabalho traz o sentido da resistência, é um embrião (assim como o ovo). A artista coloca em questão como a vida persiste e a importância em viver o presente do seu país, uma vez que a vida continua apesar da morte, sobre a mesa posta, na superfície negra que praticamente é um túmulo, e ainda assim, ao mesmo tempo, a mesa de refeição, onde todos podem se alimentar juntos.

Aqui, os processos de desenvolvimento dos trabalhos, os materiais empregados, as experiências trocadas, as ações propostas e os seus resultados são modos de fazer

<sup>9</sup> Em Museu Vivo: Anna Maria Maiolino (Parte 1) ao SESC TV. Disponível em <https://bit.ly/2N-V38eY>. Acesso em 10 de março de 2019.

ideológicos para essas artistas. Logo, expressam e colocam em pauta as suas questões e posicionamentos políticos através das obras.

## O VÍDEO COMO VETOR

O uso do vídeo também como um novo suporte de experimentação é de extrema importância no período. Anna Bella pôde desenvolver trabalhos pioneiros nesse suporte em meados dos anos 1970, na ocasião em que dava aulas em seu atelier para um grupo de estudantes. Entre eles, Leticia Parente e Sonia Andrade, que também viriam a produzir uma série de trabalhos em vídeo, questionando a repressão realizada pela ditadura no Brasil.

No terraço de Anna Bella foi filmado *Telefone sem fio* (1976), onde ela e esses alunos se sentam em roda e “jogam” a brincadeira de mesmo nome. Clarissa Diniz aponta que:

Seguindo a brincadeira popular homônima, o trabalho é o registro do processo de degeneração que, nesse jogo, sofrem as palavras. O desprendimento e a alegria das gargalhadas e corpos dos jogadores em cena, aliados à lógica circular da filmagem, produz sensações quase inebriantes desse processo degenerativo, explorando criatividade e produtivamente (como, de modo geral, o fazem os jogos), um processo que poderia ser entendido numa dimensão de perda, num sentido pejorativo. Em *Telefone-sem-fio*, os processos de mediação que – social e subjetivamente – recriam a linguagem são tratados como pulsão de vida. (DINIZ, 2011, p. 81-83).

Assim como neste vídeo, em que a palavra passa de boca a boca sofrendo as mais diversas interferências, interpretações e sentidos, a produção de Anna Bella no referido suporte, como ela própria explícita, só lhe interessa enquanto um “rascunho, ou às vezes como imagem que se presta a redundâncias (era a possibilidade do looping), ou às vezes como discussão da arte, ou do espaço e por vezes não me interessava absolutamente usar o VT no meu trabalho” (GEIGER apud MACHADO, 2007, p. 75). Uma atitude experimental da artista, que produzirá inúmeros vídeos no período, entre os quais podemos destacar *Declaração em retrato 1 e 2* (Figuras 10 e 11), de 1974 e 1975, em que se coloca de frente para a câmera e fala sobre a situação do artista brasileiro. Já em *Mapas Elementares 1 e 2* (ambos de 1976), é filmada desenhando o mapa do Brasil e o colorindo todo de preto, ao som da canção *Meu caro amigo*, de Chico Buarque. No último vídeo da série, *Mapas Elementares 3*, do mesmo ano, desenha mapas que remetem à América Latina se distorcendo ora em formas de um “amuleto”, ora de uma “muleta”, ora de uma “mulata”.



Fig. 10: Anna Bella Geiger, Declaração em Retrato n.1, 1974.  
Vídeo p&b, 16min.



Fig. 11: Anna Bella Geiger, Declaração em Retrato n.2, 1975.  
Vídeo p&b, 11 min.

A produção da artista Leticia Parente em vídeo é extensa e traz questões ligadas ao corpo e à posição da mulher na sociedade, com trabalhos que evocam problemáticas relacionadas ao âmbito doméstico e as “tarefas” cotidianas. Além, é claro, do período de governo de exceção em vídeos como *Marca Registrada* (1975) e *De afflicti* (1979). No caso do primeiro, a artista afirma que:

A fase do corpo que testemunha situações culturais, políticas e sociais culminou em um trabalho de vídeo que de todos foi o que conseguiu a sigla mais forte – chama-se *Marca Registrada*. Nesse trabalho eu costuro na sola do pé com uma agulha e uma linha preta as palavras *Made in Brazil* na pele. É uma agonia! Dá muita aflição, porque a agulha entra, fere o meu pé, só podia ser o meu próprio. [...] Esse é o trabalho de vídeo de 75, que sintetiza essa fase toda. (PARENTE apud MACIEL; PARENTE, 2011, p. 99).

No segundo, *De afflicti*, apresenta uma sequência de imagens de mãos (e também pés) que se retorcem ao mesmo tempo em que seguram a si mesmos, num misto de posições e contorções que ora remetem a uma prece, ora a uma certa angústia do corpo. No vídeo, as imagens vão se alternando e a voz da artista, numa ladainha constante, repete ora *pro nobis*, termo muito comum na religião católica, que significa “roga por nós”, usada geralmente em orações remetidas a santos. Aqui o corpo se coloca inquieto em busca de proteção, enquanto que na série de vídeos *Sem título* (1975-1977) de Sonia Andrade o mesmo se coloca em risco em situações que remetem a atos de tortura. Segundo Marisa Flório:

[...] assistimos a pele deformada por um fio de náilon que, passando por entre os orifícios das orelhas, provoca sulcos no rosto como cicatrizes sem corte (a linha que desenha e deforma a face); a mão direita amarrada sob fios entrelaçados em pregos entre os dedos por uma inábil mão esquerda; os fios e pelos que cobrem a superfície do corpo aparados por uma pequena tesoura em um ritual tipicamente feminino. Nestes três vídeos a violência é tateada, não é a agressão explicitada ao limite intollerável da dor e da provocação [...]. Sonia Andrade nem a torna visível, nem a esconde. (FLÓRIDO, 2011, p. 15).

Assim, a artista se envolve com o trabalho ao ponto do seu limite, sugerindo a possibilidade real do corte; da tortura do corpo. O uso do vídeo se insere, nesse momento pioneiro da arte, como um novo meio portador das suas mensagens e questões sobre o período político, registrando ações pontuais e contínuas, sem cortes e edições. Essas artistas vão, em sua maioria, produzir trabalhos dialógicos com o novo suporte, frente a frente com a câmera. A sua falta de “técnica” e métodos de edição as coloca o desafio de criar as suas próprias “ferramentas” para realizarem os seus trabalhos. Logo, aponta Christine Mello sobre o início da videoarte no país:

Trabalhos do período pioneiro indicam um ponto de partida para a arte do vídeo no Brasil e suas interseções entre arte e política. Esses artistas, que introduzem

a arte do vídeo em nosso país, revelam a presença do corpo em muitos de seus trabalhos, apresentam inicialmente esse meio como um dispositivo de registro para a performance, embora promovam uma arte capaz de ser realizada apenas no entrecruzamento do corpo com a realidade simbólica de uma câmera videográfica. Um diálogo nada ingênuo, como é possível observar, na análise das relações entre corpo e vídeo. Trata-se assim de um tipo de proposição que prescinde de um dialogismo homem-máquina, para que seja possível a potencialização de seus significados. (MELLO, 2007, p. 143).

Uma artista que também trabalhou com vídeo, mas na cidade de São Paulo, e que possui uma importante trajetória nas artes gráficas é Regina Silveira, que desenvolveu entre 1977 e 1998 a série *Jogos de Arte*. Nela, constam trabalhos em *Off-set* e registros de performances como *Alteração em definição de arte* (1977) no qual a artista nos apresenta a imagem de pessoas sentadas (funcionários do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC USP) em cadeiras, aonde, no “boca a boca”, trocam informações, seguida de uma espécie de descrição, que coloca: a autoria do trabalho – remetida à artista –, a ação, a operação, o local, os participantes, o registro fotográfico, a data de realização, a frase inicial ou primeira definição – *A arte é um aparte no discurso social* –, e a frase final ou última definição – *A arte é uma página do desgosto social*.

O jogo de Regina, assim como o telefone sem fio realizado pelos artistas do Rio de Janeiro no ano anterior, nos remete à censura da ditadura no tocante à comunicação e disseminação da informação. Os corpos aqui se colocam a cochichar em busca de trocar informações, que se dissolvem nos discursos, não se fazendo confiáveis por não se saberem verídicas. O fazer da artista, sempre mais “didático”, nos coloca as questões políticas do momento atual. Além dessa série, temos produções em vídeo, como *Campo*, em que a sua mão tateia por um espaço delimitado pelo próprio quadro da câmera e *A arte de desenhar* – de mesmo título da série gráfica que nos apresenta uma mão segurando um lápis que vai se transfigurando em um revólver –, praticamente um jogo onde novamente a sua mão deve “acertar” as formas anteriormente pré-estabelecidas, se seguindo de um som mudo pontual quando do erro e aplausos quando do acerto, ambos são de 1977. Já o vídeo *Objetoculto* (1977), que:

[...] apresenta uma mulher movimentando a cabeça e os lábios sem emitir som, como se estivesse lendo uma notícia inefável. Ela está atrás de uma proteção escura que possui estreita fenda horizontal por onde se vê a ação. Aos poucos a fenda se fecha e impede a visão de qualquer imagem. Este vídeo também está em sincronia com fatos políticos da época. Em 1976 os candidatos às eleições foram proibidos de falar no rádio e na televisão durante a campanha eleitoral. [...] Regina trata nesse vídeo da imposta quietude política e retrata a sociedade calada pela ditadura. O título do trabalho agrupa as palavras objeto e oculto. Desse agrupamento surge a sonoridade “culto” que remete a cultura e pensamento ilustrado, questões relevantes para uma artista e professora como Regina Silveira e mesmo àqueles intelectuais que foram perseguidos pela ditadura. Ao fechar a fenda por onde se vê a imagem, o culto volta a ser oculto. Com isso, a artista tece grave comentário sobre os crimes e os abusos ditatoriais. (MINERINI, 2007, p. 54).

Regina Silveira, assim, nos apresenta um vídeo que contém uma pequena e estreita tarja por onde, emudecidos, podemos vislumbrar ora os lábios ora parte do rosto de uma mulher e talvez também de um homem. A figura fala sem que o som nos seja disponibilizado, até que esse pequeno espaço vá se comprimindo, assim, não restando mais nada. A censura se coloca aqui de forma latente. Neste e em outros trabalhos tanto em vídeo como objeto, desenho, gravura e fotografia, nos direcionam a questões iminentes que os governos de exceção impuseram à sociedade com a supressão de seus direitos individuais.

As artistas aqui abordadas escrevem também a história da arte que talvez ainda não conheçamos muito bem. A radicalidade de suas proposições artísticas, os seus processos de trabalhos e, fundamentalmente, os seus ideais foram, em sua maioria, desenvolvidos por fazeres mais caseiros, num sentido literalmente artesanal, ou seja, de produção pelas suas próprias mãos. Além, é claro, de produzirem muitas vezes dentro de suas próprias casas. O seu caráter e postura experimental, frente às questões políticas que se apresentavam na época, se faz presente nos seus depoimentos, textos, escritos e trabalhos desse momento, assim como em suas falas e entrevistas atuais. Precisamos ler e estudar cada vez mais suas vidas e obras. Também escrever sobre elas e considerar que muitas delas ainda estão vivas e atuantes, como Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Carmela Gross, Regina Silveira, Regina Vater, Sonia Andrade e Vera Chaves Barcellos.

## AGRADECIMENTOS

Anna Bella Geiger | Anna Maria Maiolino | Caio Meirelles Aguiar | Carmela Gross | Fernanda Soares da Rosa | Flávia França | Marli Matsumoto | Regina Silveira | Regina Vater  
Vera Chaves Barcellos

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALZUGARAY, Paula. *Regina Vater: Quatro Ecologias*. Rio de Janeiro: F10 Editora, Oi Futuro, 2013.
- BELLUZZO, Ana Maria. *Carmela Gross*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- BOGÉA, Marta. Canteiro de obras. In: MESQUITA, Ivo. *Carmela Gross: Um corpo de ideias*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. p. 74-93.
- COCCHIARALE, Fernando. *Anna Bella Geiger*. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- COCCHIARALE, Fernando; FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. *Vera Chaves Barcellos: O grão da imagem*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007.
- MATTAR, Denise. *Lygia Pape: intrinsecamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.
- DINIZ, Clarissa. Eu, mundo de mim. In: MACIEL, Katia; PARENTE, André (Org.). *Letícia Parente - Arqueologia do cotidiano: Objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011. p. 79-88.
- FERREIRA, Glória. *Vera Chaves Barcellos: Imagens em migração*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2009.
- FLÓRIDO, Marisa et al. *Sonia Andrade: Retrospectiva 1974-1993*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011.
- GEIGER, Anna Bella. *Anna Bella Geiger: Um depoimento*. In MACHADO, Arlindo (org.). *Made in*

- Brasil: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2007. p. 75-80.
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.
- LAVIGNE, Emma. Um teto todo seu. In: DEBRAY, Cécile et al. *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*. São Paulo: BEI Comunicação, 2013. p. 98-99.
- LENZ, André (org.). *Sonia Andrade – Vídeos*. São Paulo: Aeroplano, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- MATTIOLLI, Isadora. Estancar a ferida: Uma análise da fotografia Língua Apunhalada de Lygia Pape. In: XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Arte em Ação, 2016. Campinas, SP. Anais [...] Campinas: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2016. p. 766-776.
- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. São Paulo: Editora Cobogó, 2017.
- MELENDI, Maria Angélica. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea et al. *Mulheres radicais: Arte latino-americana, 1965-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 229-237.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac Editora, 2008.
- MINERINI, José Neto. *Regina Silveira: antiarte e política (1973-1978)*. 2007. Dissertação (Mestrado em Interunidades em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- MIYADA, Paulo; NAVAS, Adolfo Montejo. *Regina Silveira - CRASH*. Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, 2015.
- MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- PECCININI, Daisy V. M. *Arte novos meios/ multimeios: Brasil 70/ 80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.
- PEQUENO, Fernanda. *Ovos e excrementos: Anna Maria Maiolino*. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 24, 2015, Santa Maria, RS. Anais [...] Santa Maria: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. p. 207-222.
- PARENTE, Leticia. Livro: *Arte e Novos Meios (FAAP)*. In: MACIEL, Katia; PARENTE, André (Org.). *Leticia Parente - Arqueologia do cotidiano: Objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011. p. 99-101.
- RAMIREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da adversidade – O conceitualismo na América Latina*. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 15, 2007. p. 185-195.
- SICHEL, Berta et al. *Primera Generación: Arte e imagen en movimiento, 1963-1986*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007.
- SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras incompletas*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2009.
- VATER, Regina; LUNDBERG, Bill. *Desenhos para instalações: Regina Vater e Bill Lundberg*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- ZEGHER, Catherine de. *Ciao bella: Uma migrante por dentro e por fora*. CARVAJAL, Rina (org.). *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. p. 59-108.