

FBAUP - MESTRADO EM ESTUDOS DE ARTE
MÉTODOS DE INVESTIGAÇÃO I

ANA CAROLINA ROSOLEN NAZATTO

**Do que se fala quando não se pode falar:
A videoarte brasileira como poética feminista na ditadura
civil-militar brasileira**

Porto

2025

Sumário

Introdução.....	3
1. Brasil, Ditadura Militar e a Arte de Protesto.....	4
1.1 Brasil: ame-o ou deixe-o.....	4
1.2 A arte brasileira se transforma em ferramenta de protesto.....	5
1.3 A videoarte chega no Brasil.....	6
2. O Pessoal é Político: A Arte Feminista Latino-Americana.....	7
2.1 Apontamentos sobre a arte feminista.....	7
2.2 A arte feminista latino-americana.....	9
2.3 A virada iconográfica radical.....	9
3. Anna Bella Geiger e Letícia Parente: do que se fala quando não se pode falar....	10
Conclusão.....	13
Referências Bibliográficas.....	14

Introdução

Um marco na arte conceitual brasileira, a videoarte adentra o Brasil em um contexto delicado, no auge dos piores anos da Ditadura Civil-Militar brasileira. Instaurada em 1964, o regime autoritário, que ficou no poder por 21 anos, é marcado por repressão política, censura, tortura e controle autoritário do Estado. Como resposta, artistas brasileiros transformam suas obras em ferramentas de protesto, mudando drasticamente suas investigações poéticas.

Se até então a busca na arte brasileira era pela criação de uma identidade artística nacional, após o golpe, a temática passa a ser política. Utilizando de metáforas para dizer o que não poderia ser dito abertamente, diversos artistas se apropriam de novas mídias - afastando-se formalmente das tradicionalidades das belas artes - para utilizar de “seus corpos, seu país e seus pensamentos, literal e metaforicamente, para produzir uma arte inovadora que solidificou e elevou a posição do Brasil no cenário artístico internacional” (Calirman, 2012. p.5). É nesse contexto que Anna Bella Geiger e Letícia Parente passam a utilizar do vídeo como ferramenta de trabalho, transformando-se em duas das principais artistas da história da arte brasileira.

Este artigo tem como objetivo abordar a produção da videoarte brasileira, com um recorte de gênero, focando especificamente em duas obras: *Declaração em Retrato I* (1974), de Geiger, e *Marca Registrada* (1975), de Parente. Esta investigação busca analisar como essas artistas transformaram seus corpos em ferramenta de protesto, utilizando da linguagem videográfica como mídia de contestação das opressões feitas pela ditadura assim como abordando a discussão feminista que adentrava a arte nas décadas de 1960 e 1970.

O artigo foi estruturado em três capítulos; no primeiro, abordo o contexto político do Brasil a partir do golpe militar e como esse foi o cenário para o surgimento da videoarte como linguagem artística no país. No segundo capítulo, exploro como a arte latino-americana foi influenciada pelo feminismo euro-estadunidense e como, em resposta a isso, as artistas mulheres passam a utilizar de seus corpos como espaço de resistência. Por fim, na análise das obras em si, demonstro teoricamente como Anna Bella Geiger e Letícia Parente articularam o discurso metafórico para criar obras de arte de protesto.

1. Brasil, Ditadura Militar e a Arte de Protesto

1.1 Brasil: ame-o ou deixe-o

Instaurada em 1964, a ditadura civil-militar no Brasil foi um período marcado por repressão política, censura, tortura e controle autoritário do Estado. Sob o pretexto de salvar o país de uma suposta ameaça comunista, os militares dão um golpe e, na madrugada de 31 de março, tiram do poder o então presidente do país, João Goulart¹.

Durante os 21 anos que durou a ditadura, o país viveu sob sucessivos governos militares, que se mantinham no poder através da instauração dos chamados Atos Institucionais (AI)², que ampliaram os poderes do governo e suprimiam cada vez mais os direitos civis.

Quatro anos depois, em 1968, o país se prepara para entrar no que é chamado popularmente como os anos de chumbo: época onde se implantou o mais cruel sistema repressor que o país já viveu. Com a implementação do Ato Institucional nº5, neste mesmo ano, ocorre uma mudança completa na atmosfera política e cultural do país, quando direitos políticos e civis são suspensos e se institucionaliza a tortura. Se a esquerda ainda tinha alguma autonomia no campo artístico e cultural desde o golpe, ela dura até o final de 1968. O AI-5, como ficou conhecido, foi “a mais severa de uma sucessão de medidas cada vez mais repressoras emitidas durante os primeiros anos do regime” (Calirman, 2012. p.8).

Nos meios de comunicação, o governo militar era responsável por promover slogans como "Brasil, Ame-o ou Deixe-o" e marchinhas como "Eu te Amo meu Brasil", criada um pouco depois, em 1970, por Dom e Ravel. O objetivo com a propaganda do governo era criar um clima ufanista, uma imagem de um Brasil ideal que escondia o real atraso do país e os processos de repressão e censura contra quem ousava se opor à ditadura.

Segundo Claudia Calirman, nessa época, o Brasil era uma nação mudada, marcada pela desilusão com a política tradicional, pela rejeição ao regime militar e pela descrença em todas as formas de autoritarismo (*Ibidem*. p.9).

¹ Conhecido popularmente como Jango, o advogado e político João Belchior Marques Goulart (1919 - 1976), assumiu a presidência do Brasil em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros. Era defensor das reformas de base - como a agrária e a educacional - e foi exilado após o golpe que o tirou do poder em 1964.

² Os Atos Institucionais eram diplomas legais feitos pelo poder executivo, de 1964 a 1969. Todas estas normas estavam acima até mesmo da Constituição. Eram elaborados e assinados pelos comandantes-chefe do exército, marinha e aeronáutica ou pelo presidente da república que ocupava o cargo na época. Disponível em: <https://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais> Acesso em 25 de jan. de 2025

1.2 A arte brasileira se transforma em ferramenta de protesto

Em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, de 1936, Walter Benjamin traz a ideia de como os governos autoritários utilizaram da arte e dos meios de comunicação como ferramenta para perpetuar o seu poder. Para o autor, com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa pela primeira vez na história e sua função social se transforma. Agora a arte não é mais usada como algo ritual, para ser cultuada por poucos em espaços elitizados, mas com uma nova práxis: a política. (Benjamin, 1936. p.171). É com as "novas técnicas [de reprodução, que permite-se] ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, [assim] a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano." (*Ibidem*. p.183).

Como falado anteriormente, o governo militar utilizava dos meios de comunicação de massa (rádio e televisão, principalmente) para difundir uma ideia de um Brasil ideal. Pode-se concluir, então, que se o governo usa da arte para estetizar a política, os artistas respondem com a politização da arte. (*Ibidem*. p. 196)

Conforme a repressão da ditadura se intensificava, artistas que viviam e trabalhavam no Brasil precisavam encontrar novas formas de produzir seus trabalhos. Se, antes do golpe militar, os artistas brasileiros priorizavam temas populares nacionais e buscavam criar uma identidade própria para a arte produzida no país³, é principalmente com a implementação do AI-5 que ocorre uma reviravolta temática; artistas passam a usar de suas obras como meio de protesto contra o regime autoritário que estava no poder.

Esses artistas, então, voltam-se “para seus corpos, seu país e seus pensamentos, literal e metaforicamente, para produzir uma arte inovadora que solidificou e elevou a posição do Brasil no cenário artístico internacional” (Calirman, 2012. p.5). Com o endurecimento da repressão e da censura, passa-se a usar “reiteradamente a metáfora ou linguagens cifradas e herméticas para dizer aquilo que não se podia falar abertamente” (Morais, 1997. p.6).

Para o professor e curador Tadeu Chiarelli,

³ É entre as décadas de 1950 e 1960 que tem início um dos períodos mais significativos da história da arte latino-americana, o que o crítico inglês Guy Brett chama de "salto radical". Para Brett, os artistas latino-americanos tinham vontade de tomar as rédeas da arte moderna e pôr-se à frente dela. (Brett, 1997. p. 255-6) Nomes como Alejandro Otero (Venezuela), Lygia Clark e Hélio Oiticica (Brasil), Mathias Goeritz (México), entre outros, dão um "salto radical" tanto na teoria como na prática artística, afastando-se temática e formalmente das artes euro-estadunidenses produzidas até então.

no Brasil, em plena ditadura militar, questionar a função e a natureza da obra de arte no âmbito do capitalismo, refletir sobre o poder coercivo da arte como instituição era, necessariamente, inquirir sobre a função, a natureza e o poder repressor do Estado brasileiro. (Chiarelli, 2007. p. 82)

Para artistas como Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Cildo Meireles, Nelson Leirner, Regina Silveira, entre outros, a arte de protesto repousava em “problematizar os símbolos [e] o imaginário que justificava, do ponto de vista ideológico, o poder instituído à força com o golpe de 1964” (*Ibidem.* p. 82). Se antes a temática artística passava por uma construção da identidade brasileira, após o golpe, com o discurso nacionalista utilizado pelas forças militares como ferramenta de poder do Estado, esses artistas passam a “problematizar e tratar do desmoronamento dos mitos da brasilidade (...), [tornando] o questionamento daquelas estruturas simbólicas a base de suas respectivas poéticas.” (*Ibidem.* p. 82)

1.3 A videoarte chega no Brasil

É entre as décadas de 1960 e 1970 que há, no Brasil, um alargamento profundo das formas de expressão na arte, desvinculando-se das bagagens históricas dos meios tradicionais (pintura e escultura) e conectando-se aos diversos discursos da televisão, cinema, literatura e outros meios fora do campo das belas-artes. É nesse período, com a efervescência da arte conceitual, que as primeiras experimentações com vídeos para fins artísticos são feitas no país. (Pequeno & Silva, 2024. p.184).

A videoarte brasileira tem como característica principal o registro documental-processual de ações ou performances, estas criadas especialmente para o meio videográfico. Embora seja uma forma de registro, os artistas não estavam preocupados em apenas documentar um ato efêmero; a obra de arte final envolvia tanto o ato documentado em si, quanto a captação da imagem pelo vídeo, em seu devido tempo e enquadramento. É em um único ato que esses trabalhos refletem não só o meio, mas os sujeitos e os contextos envolvidos, revelando a presença crítica do corpo, que está presente na maior parte das obras criadas por artistas pioneiros da videoarte no Brasil (Almeida, 2017. p. 5-6).

No final de 1974, dando seguimento aos experimentos estéticos da arte em movimento (Pequeno & Silva, 2024), os artistas Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Sonia Andrade, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente, Ivens Machado, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi formam um grupo dedicado à investigação do vídeo como meio poético.

Para Fernanda Pequeno e Laura Cristina Souza da Silva,

suas poéticas pioneiras marcam o início da videoarte no Brasil, circulando no país e mundo afora. É graças ao surgimento da câmera da Sony, a *Portapak* de ½ polegada, que a produção videográfica se torna mais acessível ao campo das artes visuais. As obras realizadas no período indicam a superação progressiva do filme, dada a maior mobilidade, a possibilidade de planos-sequência mais longos e o fim do tempo de revelação com a imagem eletrônica. Entre outros meios, o grupo foi também precursor no uso da fotografia, da xerox, da arte postal, do audiovisual (que aqui designa a projeção de *slides* com som) e da instalação. (Pequeno & Silva, 2024. p.187)

É interessante observar como, pelo fato de a ditadura incidir no corpo do artista, assim como nos corpos de toda a sociedade civil, através de uma atmosfera opressiva onipresente no cotidiano, como também incidia no território da arte, faz com que os artistas agreguem necessariamente a camada política em sua investigação poética (Rolnik, 2009. p. 156). Entende-se então que os artistas sofrem opressão pelo simples fato de serem artistas.

O uso do corpo se torna uma prática frequente, seja na videoarte ou em performances, principalmente na produção das artistas mulheres, que passam a lutar não só pela liberdade civil cerceada pelo governo ditatorial, mas também pelos questionamentos do feminismo que invadem a América Latina na década de 1970.

2. O Pessoal é Político: A Arte Feminista Latino-Americana

2.1 Apontamentos sobre a arte feminista

Também entre as décadas de 1960 e 1970, na esteira da segunda onda do feminismo que começou entre a Europa e os Estados Unidos, surge uma das grandes questões da teoria e crítica de arte no século XX: a revisão da história da arte por uma perspectiva de gênero.

Publicado em 1971, o artigo “Por que não houve grandes artistas mulheres?”, escrito pela estadunidense Linda Nochlin, traz o questionamento do conceito acerca do Grande Artista como aquele que detém a genialidade, sendo essa um poder atemporal e misterioso, que nasce e está incorporada a pessoa do grande artista. (Nochlin, 2016).

Para a autora, atribui-se essa aura mítica do gênio nos artistas, colocando-se as estruturas sociais como influências secundárias ou inexistentes. Justifica-se, assim, o posicionamento aceito pelo cânone de que as mulheres não possuíam talento (genialidade) para a arte:

Por trás da maioria das mais sofisticadas pesquisas sobre grandes artistas, mais especificamente a monografia de história da arte que aceita a ideia do grande artista

em primeiro plano e as estruturas sociais e institucionais nas quais ele tenha vivido e trabalhado como meras influências secundárias ou apenas pano de fundo, se esconde a ideia do gênio que possui, em si, todas as condições para o êxito próprio. Partindo desse princípio, a falta de êxito das mulheres pode ser formulada como silogismo: se as mulheres possuísem talento para arte este se revelaria espontaneamente. Mas este talento nunca se revelou. Portanto, chegamos à conclusão de que as mulheres não possuem talento para a arte. (Nochlin, 2016, p. 16)

Não se pode ignorar que houveram, sim, mulheres que conseguiram se destacar dentro das chamadas vanguardas artísticas europeias, como Berthe Morisot e Mary Cassat, por exemplo, que fizeram parte oficialmente do movimento Impressionista. Porém, é importante observar que, se de um lado, os artistas-homens retratavam as grandes mudanças da sociedade em que viviam, do outro, para as mulheres eram reservados temas como a vida doméstica.

Para Griselda Pollock, na modernidade, era moralmente perigoso para as mulheres burguesas irem à cidade e se misturarem às multidões. Para preservar sua moral e respeito, algo identificado como feminilidade, expor-se em público, principalmente se estivessem sozinhas, era algo moralmente mau visto. (Pollock, 1988. p. 131)

Assim, as obras produzidas por essas artistas traziam sempre em sua temática cenas domésticas, maternais e, às vezes, passeios no parque. Porque a elas só lhes era permitido pintar sobre esses temas, estes acabaram por serem rotulados como “temas femininos”, como um espectro de feminilidade que todas as mulheres artistas traziam em si e que só artistas do gênero feminino saberiam retratar com maestria.

Outro aspecto é que, por não terem permissão para frequentar os ateliês de grandes mestres e terem outros estudos profissionalizantes, as mulheres carregavam consigo uma imagem de serem “artistas amadoras”; esse estigma impregnou a história da arte canônica e acabou por reforçar uma clara divisão entre o que era considerado “arte” pela crítica e o que era chamado de “arte feminina”.

Aliado a essa revisão histórica da arte canônica feita por teóricas como Nochlin e Pollock, as artistas da época também se aproveitam dessa segunda onda do feminismo e colocam em suas poéticas questões pungentes as lutas das mulheres. Pode-se ver, aqui, uma real ruptura temática nas obras das artistas ocidentais, um resultado direto da “influência (...) entre o contexto histórico, a produção de arte e a produção do saber.” (Barros, 2016. p. 24)

2.2 A arte feminista latino-americana

É fato que a segunda onda do feminismo não ficou restrita aos Estados Unidos e à Europa. Diversas artistas latino-americanas também abordaram essas questões em suas obras. Porém, diferentemente das artistas euro-estadunidenses, na produção artística da América Latina é impossível desconsiderar o contexto político e social local (Morais, 1997), principalmente se forem analisadas obras de artistas mulheres.

Se “na década de 1960 a arena internacional fervia com as transformações culturais e comportamentais conquistadas pelas rebeliões jovens e pelas lutas raciais e sexuais” (Barros, 2016. p.11), nos países latino-americanos ocorriam conturbações políticas e sociais que resultaram em golpes militares e governos ditatoriais.

Assim, as artistas latino-americanas passam não só a olhar para si mesmas e para as questões levantadas pela teoria feminista, mas também para o contexto múltiplo e complexo em que viviam. Elas transformam suas obras em veículos de protesto, abrangendo suas vivências como mulheres e também o contexto político-social que estavam inseridas.

Tomando para si “o lema *o pessoal é político* para evidenciar as formas de discriminação naturalizadas na vida privada das mulheres, as quais confrontam problemáticas políticas”, essas artistas denunciam a desigualdade, subvertem o sistema opressivo e “têm a difícil tarefa de fazer seus trabalhos junto com as sangrentas ditaduras que, a partir dos anos 1960, se estendem pela [América Latina]” (Donoso & Rosa, 2017. p.8). Portanto, é a partir do uso de suas vivências como temática que as artistas se colocaram no centro da discussão política da época.

2.3 A virada iconográfica radical

Alinhando o contexto com as práticas contemporâneas que extrapolaram as tradições das belas artes, essas artistas-mulheres passam a utilizar de seus próprios corpos como meio para suas obras. Andrea Giunta chama essa transformação ocorrida na arte da América Latina de “virada iconográfica radical”, quando o corpo passa a representar uma preocupação política, social e estética.

No caso da arte feminista latino-americana, “a relação entre o corpo e violência é central” (Giunta, 2018) e não pode ser deixada de lado. É o que María Rosa e Soledad Novoa Donoso pontuam quando colocam que “através da arte que se cria sentido simbólico, se

simboliza aquilo que não se pode dizer, gritar e clamar. (...) As imagens [passam a carregar] críticas contra a censura dos regimes ditatoriais” (Donoso & Rosa, 2017. p.8)

Performances, vídeos e autorretratos dominam a produção das artistas-mulheres latino-americanas que se valem da metáfora para criar seus discursos-visuais, pois como já dito anteriormente, era preciso criar uma forma de burlar a censura imposta pelos governos autoritários.

3. Anna Bella Geiger e Letícia Parente: do que se fala quando não se pode falar

Como já pontuado diversas vezes neste texto, o contexto social e político brasileiro nas décadas de 1960 e 1970 foi fundamental para ditar a temática da produção artística conceitual no Brasil. A censura acabou por forçar os artistas a explorarem suas poéticas através de metáforas e também de novas mídias.

As performances, aqui registradas em vídeo, “são caracterizadas por imagens desagradáveis com alto teor expressionista, em que o corpo do artista é colocado em situações de autoagressão e situações limítrofes de sofrimento e privação da liberdade” criando assim um discurso metafórico (ainda que muito direto) entre corpo, poder e violência. (Ribeiro, 2014. p. 7)

Diferente das performances que dominavam a arte nos Estados Unidos e na Europa, estas realizadas em espaços públicos, no contexto brasileiro era necessário o uso dos locais privados e isolados dos espaços de museus e galerias. Como pontua Ribeiro,

as performances e as obras de *body-art*, como as obras de Sônia Andrade e Letícia Parente, eram censuradas e não podiam ser exibidas em público. (...) Daí a força discursiva destes vídeos que não se configuram como mero registro, mas como recurso de interatividade entre artista e público. (*Ibidem*. p. 7)

Ao incidir no próprio território da arte, forçando seus protagonistas a viverem a experiência da opressão em sua poética (Rolnik, 2009), passa-se a pensar a produção imagética em movimento como um contraponto à opressão exercida pela ditadura militar. Também é importante observar que o caráter experimental presente nas produções videográficas traz à tona não só o debate político em relação ao regime autoritário, mas também a posição específica das mulheres artistas (Pequeno & Silva, 2024), quando o uso do corpo como ferramenta é largamente utilizado por elas.

É com essa junção da poética de protesto com uma epistemologia feminista na arte que analisarei a seguir as obras de Anna Bella Geiger, *Declaração em Retrato I* (1974)⁴, e Letícia Parente, *Marca Registrada* (1975)⁵.

Anna Bella Geiger, nascida em 1933, no Rio de Janeiro, é uma artista multidisciplinar reconhecida como uma das mais importantes artistas do Brasil. Trabalhando com diversos suportes, como fotomontagem, pintura, assemblages, vídeo, entre outros, sua produção é marcada pelo caráter experimental e político.

Uma das pioneiras da videoarte brasileira, sua produção videográfica é extensa e permeia as questões políticas por um viés crítico. Obras como *Ideologia* (1973), *Mapas Elementares n.1* (1976) e *Passagens I* (1974) são exemplos claros de como esse discurso político é trabalhado pela artista. (Stefano & Cruz, 2019. p. 5)

Letícia Parente, nascida na Bahia em 1930, também pioneira da videoarte no país, foi uma artista visual e professora, falecida em 1991, que construiu um repertório também experimental com múltiplos suportes, que iam da pintura à instalação. Suas videoartes são emblemáticas na história da arte brasileira e trazem a temática feminista e política como ponto central em sua investigação poética.

Em *Declaração em Retrato I*, Geiger aparece em um plano fixo, fechado, focalizando seu rosto enquanto segura e acaricia um gato branco. No vídeo em preto e branco, com 16 minutos e 18 segundos, a artista fica quase o tempo todo em silêncio, quebrando-o somente quando profere um discurso de 2 minutos e 40 segundos.



Imagem 01 - Frame do vídeo *Declaração em Retrato I* (1974), Anna Bella Geiger.

⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BBpiAkA_oZs

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>

Já em *Marca Registrada*, Parente retrata uma automutilação, enquanto borda a frase *Made in Brasil* nas solas dos pés. Nesta obra, de 10 minutos e 33 segundos, não se vê o rosto da artista, foca-se somente nos pés e mãos da mesma.



Imagem 02 - Frame do vídeo *Marca Registrada* (1975), Leticia Parente.

Tanto Geiger quanto Parente usam de um aspecto comum em suas obras videográficas, além obviamente do corpo como principal elemento formal, as duas trazem questionamentos sobre a questão do ser brasileiro.

Utilizando-se da estratégia de “problematizar os símbolos, o imaginário que justificava, do ponto de vista ideológico, o poder instituído a força com o golpe de 1964”, as artistas se apropriam dos discursos nacionalistas usados como ferramenta de dominação pelos militares e os usurpam, os distorcem, trazendo em pauta o questionamento dos “mitos da brasilidade” (Chiarelli, 2007. p.82)

É ao se apropriar de uma marca presente em produtos comerciais, como *Made in China*, que Parente faz uma “cruel demarcação de um corpo como um produto social”, escancarando com extrema violência contra si própria a “condição coletiva, social e política de uma nação” ao mesmo tempo em que expressa “o caráter explícito de algo proibido relacionado a situação política do país na época do vídeo” (Ribeiro, 2014. p. 14).

A leitura possível, então, é que a artista não só coloca luz na objetificação dos corpos, um dos principais questionamentos da arte feminista, quanto pontua metaforicamente sobre a violência - física e social - que o governo militar impunha na população civil brasileira.

Geiger, por outro lado, cria um discurso profundamente crítico às estruturas neocoloniais, questionando não só o ser latino-americana e brasileira, quanto a influência dos

Estados Unidos e da Europa sobre o Brasil na época. Em seu discurso, Geiger pontua a posição condescendente euro-estadunidense em relação ao Brasil. Nas palavras de Geiger, proferidas em inglês no vídeo,

... pessoas no sistema da arte, especialmente dos Estados Unidos e da Europa; às vezes eles vêm para o Brasil e, muitas vezes, eles falam que não sabemos nada sobre o que está acontecendo. Frequentemente eles tomam uma posição de nos ensinar. Isso é muito natural; eles tomam a posição de nos colonizar, de nos civilizar. E claro, eles tomam a posição independentemente de nossa cultura. Nós somos historicamente condicionados por países ricos até esta situação. (Geiger, 1974. Tradução minha.)

A artista, em dado momento, se questiona “mas estamos realmente [nesta posição]?”, e ainda declara que os artistas brasileiros estão mimetizando a arte euro-estadunidense, mesmo que de forma inconsciente, como resultado da colonização. Mas finaliza esta parte de forma questionadora, dizendo que as coisas podem mudar, que os artistas estão mudando a situação. E se cala por alguns segundos.

Ao voltar ao texto, vê-se uma quebra temática; agora pode-se fazer uma leitura crítica ao contexto social da época. Como continuação da ideia de que os artistas estão mudando a situação, Geiger pontua, então, que “alguns de nós querem mudar isto”, mas que isso “não é tão geral entre os brasileiros”. Até que afirma, “de algum jeito isso vai resultar”. E volta a se calar pelos 12 minutos restantes.

Conclusão

Ao analisar os trabalhos de Anna Bella Geiger e Leticia Parente fica claro como as duas artistas se apropriam do vídeo não só pela questão formal da mídia, mas como reivindicação do próprio corpo e do próprio discurso.

Sendo produzidas no contexto da ditadura militar brasileira, especialmente dentro do que ficou conhecido como “anos de chumbo”, as duas obras exemplificam como a videoarte foi capaz de se transformar em veículo de protesto pelos artistas da época.

Criando uma narrativa visual que conectava questões pungentes do feminismo com as problemáticas sociais e políticas vigentes no Brasil, Geiger e Parente deixam claro o uso do lema “o pessoal é político” e se colocam como personagens centrais em suas obras, ao mesmo tempo em que criticavam o regime militar.

Como pontuado por Ribeiro, as imagens desagradáveis do corpo do artista em situações de autoagressão e, em contraste, no silenciamento, criaram um discurso metafórico entre o corpo, o poder e a violência (Ribeiro, 2014).

Assim, exacerbando a relação entre o ser (corpo) e o poder (violência), as artistas utilizam de suas obras para criar um sentido simbólico do que não podia ser dito abertamente.

Referências Bibliográficas

Ades, D. (1997) *Arte na América Latina: A era Moderna: 1820 - 1980*. São Paulo: Cosac Naify Edições.

Almeida, T. V. de. (2017) *A Videoarte no Brasil: Uma Perspectiva Histórica: O festival Videobrasil e a Trajetória de Eder Santos como Estudos de Caso*. Dissertação do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Barros, R. (2016) *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. Relacionarte.

Benjamin, W. (1936) *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. LPM.

Calirman, C. (2012) *Arte Brasileira na Ditadura Militar*. Editora Réptil.

Chiarelli, T. (2007) *Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra*. In: ARS (São Paulo), 5 (10). Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202007000200008>
Acesso em: 25 de jan. 2025

Donoso, S. & Rosa, M. L. (2007) *Compartir el mundo: La experiencia de las mujeres y el arte*. Ediciones Metales Pesados.

Giunta, A. (2018) *Feminismo y arte latinoamericano: Histórias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.

Moraes, F. (1997). *Reescrevendo a história da arte latino-americana*. In: Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Nochlin, L. (1971) *Por Que Não Houve Grandes Mulheres Artistas?* Publication Studio São Paulo.

Pequeno, F. & Silva, L. C. S. da. (2024) *Intervenções Feministas na Videoarte Brasileira: Anna Bella Geiger, Leticia Parente e Sonia Andrade*. In: Revista Territórios & Fronteiras, Cuiabá, vol. 17, n. 1, jan.-jul.

Pollock, G. (1988) *A Modernidade e os Espaços da Feminilidade*. In: Pedrosa, A., Carneiro, A. & Mesquita, A. *Histórias das Mulheres, Histórias Feministas. Vol. 2, Antologia*. MASP.

Stefano, B. & Cruz, N. V. (2019) *A Potência do Gesto na Videoarte Feminista*. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

Ribeiro, R. S. (2014) *O Corpo em primeiro plano: uma análise do vídeo Marca Registrada de Letícia Parente*. In: Revista Nexi 3.

Rolnik, S. (2009) *Desentranhando futuros*. In: Freire, C & Longoni, A. (Org.). *Conceitualismos do Sul / Sur*. Annablume; USP-MAC; AECID. p. 156.