


## Rosto em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil

*Suspended face: video art's milestones in Brazil*

Felipe Scovino\*

 [0000-0003-3308-9382](https://orcid.org/0000-0003-3308-9382)

### Resumo

O artigo analisa algumas obras iniciais da produção de videoarte no Brasil em meados dos anos 1970, tendo como estudo de caso as produções de Anna Bella Geiger, Letícia Parente e Sonia Andrade. Em particular, o signo de um rosto apagado, oculto, suspenso ou desfigurado que aparece nas produções analisadas. Tangenciando o conceito de rostidade, de Deleuze e Guattari, o artigo discute as implicações estéticas e políticas que essas produções trazem em um Brasil patriarcal e sob o regime da ditadura militar.

### Palavras-chave

Anna Bella Geiger; Sonia Andrade; Letícia Parente;  
Videoarte; Rostidade

\* Professor de história da arte contemporânea no Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ.

### Abstract

*The paper analyzes some early works of video art production in Brazil in the mid-1970s, taking as case study the productions of Anna Bella Geiger, Letícia Parente and Sonia Andrade. In particular, the sign of an erased, hidden, suspended or disfigured face that appears in their productions. Addressing the concept of faciality, by Deleuze and Guattari, the paper discusses the aesthetic and political implications that these productions bring to a patriarchal Brazil under the regime of the military dictatorship.*

### Keywords

Anna Bella Geiger; Sonia Andrade; Letícia Parente;  
Video Art; Faciality

## I.

Em Vídeo: estética do narcisismo, artigo de Rosalind Krauss publicado em 1976, a autora argumenta que a videoarte e as especificidades de seu *medium* possuem narcisismo inerente. Essa característica está presente em experiências em que o autoenvolvimento do artista se combina à utilização expressiva dos mecanismos eletrônicos próprios desse gênero, em estratégias psicológicas e abordagens do projeto psicanalítico que possibilitam discussões acerca da reflexividade do *self*.

Contudo, se deslocarmos essa noção do narcisismo para a produção inicial de videoarte no Brasil, localizada no início dos anos 1970, encontraremos um lugar da prática um tanto diferente, ao menos em seu contexto histórico. As produções iniciais de videoarte e de filme de artista no país se constituem em torno, primordialmente, de nomes femininos. Anna Bella Geiger, Letícia Parente e Sonia Andrade foram artistas que de certa forma introduziram as questões tecnológicas do filme e do vídeo na produção artística. E, para este artigo em especial, focamos em como o corpo e, mais particularmente, o rosto aparecem em suas respectivas produções.

Para pensar a relação entre rosto, imagem, produção técnica e arte, trago à discussão o ensaio “Ano zero – rostidade” (1980), de Deleuze e Guattari. Eles afirmam que:

Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36).

O princípio que norteia a pesquisa desses filósofos franceses supõe que o rosto, entendido como a principal ferramenta da expressão e da comunicação humana, configura-se, na modernidade, “como uma superfície de inscrição de valores, padrões e signos que reverberam certa realidade dominante, respondendo a agenciamentos de poder” (FLAUSINO, 2019, p. 5). E, “a fim de circular a ideia

de um grande Rosto produzido por uma máquina abstrata da rostidade” (2019, p. 19), o artigo expõe conceitos fundadores da produção de imagens na videoarte, em particular o ocultamento do rosto da mulher artista, apresentando-os como atuantes dessa máquina, colaboradores de processos que solidificam a produção de um rosto que se define ou obedece de modo quase incondicional aos valores de um sistema patriarcal e preconceituoso e que por sua vez atua sobre as vontades e desejos de uma sociedade. A circulação e o agenciamento de valores desse sistema evidenciam padrões “produzidos pela máquina associados às imagens-clichês” (FLAUSINO, 2019, p. 206) e viciadas que acabam respondendo por estereótipos de padrões culturais e comportamentais. Por exemplo, nas obras de Letícia Parente que serão analisadas, existe evidentemente um padrão que ao longo do tempo ficou condicionado à figura feminina: a artista realiza suas obras dentro de casa, utilizando ora objetos ligados a esse universo doméstico, como ferro de passar, cabide e armário, ora situações ritualísticas, como o ato de maquiar-se, que se desdobram no condicionamento estereotipado mulher e beleza. Substancialmente, a artista faz uso desses mecanismos para expor criticamente os padrões excludentes da sociedade em relação à mulher. 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 comunicabilidade. O rosto é, portanto, o que define o indivíduo: o que marca e o singulariza.

O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente (...). Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36).

O que definiria esse rosto da mulher? Quais funções ou funcionalidades estariam ali traçadas? O que pode esse corpo? Pretende-se, com essas questões, discutir a percepção do caráter de um rosto não originalmente individual, “ou ainda, esmiuçar nos traços de rostidade aquilo que entra em choque com determinadas máquinas binárias de aparelhos de poder” (NICIÉ, 2008). No caso da subjetivação, ainda segundo Nicié, “teríamos o vazio a partir do momento em que o rosto simplesmente se recusasse a formar lugares de ressonância de acordo

com uma realidade dominante” (NICIÉ, 2008). E é exatamente esse vazio que me interessa explorar, isto é, como uma série de mutações, desaparecimentos, apagamentos, transmutações que o rosto sofre nas obras de videoartistas mulheres nos leva a pensar não só num corpo indisciplinado ou em formas de representação de um estranhamento em meio a uma cultura dominante (do patriarcado e do capitalismo), mas sobretudo refletir sobre o campo da individuação.

O vídeo compreende o *medium* da televisão. Entendo que a TV era o referente simbólico para se pensar, no Brasil, a propagação midiática instantânea (não mais imaginávamos a “imagem da notícia”, mas agora ela se concretizava diante dos nossos olhos) ao mesmo tempo que propagava, constituía e sedimentava ainda mais fortemente os lugares sociais da família. A televisão e todas as instâncias midiáticas celebravam o lugar da vida moderna. E à mulher ainda restava o lar. Não é à toa que vários artistas pop, como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi ou mesmo Andy Warhol, tinham o lar ou os lugares de prática social do doméstico como alvo em suas obras. Recordo também a pioneira obra da videoarte, *Semiotics of the Kitchen* (1975), de Martha Rosler, na qual a artista se traveste em personagem de uma dona de casa inserida no espaço da cozinha. Segregada ao seu espaço social e cultural, a artista, diante de uma bancada, revela e anuncia em língua inglesa ao público, numa sequência de A a Z, os utensílios que habitam a cozinha e condicionam uma estrutura social rígida e patriarcal. A artista travestida de dona de casavaria entre a apatia e a violência, e os utensílios se colocam metaforicamente como instrumentos de violência e isolamento. Contudo, é importante destacar diferenças entre obras das artistas brasileiras que serão debatidas neste artigo e um específico cenário norte-americano no campo da videoarte que estava sendo produzido naquele exato momento. No caso das obras de Geiger e Parente aqui analisadas, havia um caráter de antiespetáculo, regidas por uma minimalidade de gestos, ausência de som e especialmente a ideia de performar *com* a câmera, em contraponto à produção norte-americana, sob a dinâmica de uma sociedade já bastante midiática, em que a televisão é o referente em muitas obras e o(a) artista performava *para* a câmera. Havia nesse caso uma consciência implícita de que o(a) artista estava sendo assistido por um público, como em um programa televisivo, ou ao menos o público a assistir sua performance era algo implicitamente dado e problematizado de antemão. Esse Outro, o público, era um sujeito ativo e objeto de diálogo e consciência do artista. Ao longo da obra, o artista se comunica

constantemente e diretamente com esse Outro. Mesmo na citada obra de Rosler, o aspecto cênico é o de um programa televisivo de culinária sendo transmitido hipoteticamente para o grande público. Há ainda *Centers* (1971), de Vito Acconci, quando, tomando consciência da existência da câmera – fator central na ideia de performar para a câmera –, aponta consecutivamente o dedo para a câmera/público. Já em *TV Commercials* (1973-1977), Chris Burden compra pequenos intervalos dentro da programação de canais de televisão locais e apresenta propagandas subversivas, como uma inserção dentro da lógica capitalista da indústria midiática. Em meio à programação normatizada de comerciais, Burden inseria partes de performances realizadas ou performando como um poeta ou um estereótipo de artista visual, lendo textos de própria autoria ou ainda apresentando poemas visuais. Ainda sobre as artistas brasileiras em questão e o seu ato de performar *com* a câmera, devo acrescentar que, depois da explanação sobre as obras norte-americanas, havia um sentido de introjeção da câmera. Ela não precisava ser apontada ou identificada, nem o corpo da artista se voltar conscientemente para o público como a reconhecer sua presença e por sua vez praticar dinâmicas de interação. Performar *com* a câmera é, por um lado, aceitar e realizar as condições de dramatização de uma performance e, por outro, conduzir de forma autônoma, sob os aspectos recentemente descritos, a produção de regimes de discursividade e linguagens experimentais.

## II.

Em *Passagens I* (1974), Anna Bella Geiger sobe em situação cíclica a escada de um prédio. Não vemos o seu rosto, mas apenas os seus pés seguindo tal gestual. O vídeo realizado em P&B aumenta a atmosfera de dramaticidade e enclausuramento. A ocultação do rosto nessa obra, assim como o fato de ambigualmente caminhar sem rumo e/ou se submeter a um programa esquemático ao percorrer uma área específica (a escadaria de um edifício), nos leva a pensar sobre um sentido de ausência. O que vemos é um corpo (fantasmagórico ou fantasmático) percorrendo um espaço e obedecendo a um ritmo, pois, ao supostamente chegar ao fim da escadaria, o vídeo retorna à sua origem (o início da escada). Eis a aparição de um corpo aprisionado e confinado, pois a própria escadaria do prédio – apertada e sufocante – conduz a essa percepção. A mesma experiência nós temos

ao assistir grande parte dos vídeos de Letícia Parente. Feitos em sua própria casa, a artista cria cenicamente um espaço de paralisia e tédio.

Já na obra *Sem título (1974-77)*, Sonia Andrade, em pouco menos de três minutos, envolve o seu rosto com um barbante. O ritmo se mantém mesmo com o rosto já “desfigurado” por conta da pressão que o barbante exerce sobre a pele. A câmera foca o rosto, como em um retrato 3x4, o que transmite uma atmosfera de punição ou autoflagelamento. Por parte de Andrade, performando *para* a câmera como um programa de horror e violência sendo transmitido pela TV, não há expressão de dor, mas certeza ou compreensão de que esse ato precisa ser feito e concluído. A prática de envolver o seu rosto com o barbante torna aparente o ócio e a ação de um tempo repetitivo, monótono e acelerado. São reflexos de uma sociedade sob a ditadura. E não é por acaso que os corpos dessas artistas mulheres aparecem aprisionados e em confinamento. Além da situação política atravessada pelo país, impõe-se sobre elas um preconceito estrutural em relação às suas funções socioculturais. Ter o lar como signo (ou espaço cênico ou ainda de realização) de suas obras<sup>1</sup> e os seus corpos não apaziguados diante de ações exaustivas e de cunho violento é desmistificar, desconstruir e reorganizar o seu próprio espaço social no mundo. O já falado confinamento e a circulação de seus corpos por espaços estreitos da casa (corredor, quarto, armário) revelam o lar, portanto, como um espaço segregador e castrador.

Revelar a ausência elabora um significante para a ideia de rostidade: o rosto é aquilo que nomeia, que aponta e, portanto, particulariza o sujeito. Não exibi-lo, rasurá-lo, transformá-lo, excluí-lo, maquiá-lo, negar a sua presença é um ato político e singularmente um índice sobre o estado do corpo feminino no Brasil, em especial nos anos 1970, data de produção dos vídeos em questão.

---

<sup>1</sup> Nessa obra em especial de Sonia Andrade, não se pode identificar o espaço em que a ação se realiza, mas também em uma obra sem título do mesmo período (1974-77) a ação se dá em uma cobertura de prédio. Neste caso, a artista sentada, tendo a paisagem do Rio de Janeiro ao fundo como um irônico cartão-postal, se serve de uma série de alimentos de forma gradual, assim como reformula aos poucos o seu comportamento sobre a mesa. Esse vídeo, em particular, tem uma proximidade maior com o aspecto performático *para* a câmera que citei no início do artigo.

A alegoria sobre o confinamento que as três artistas descrevem espacialmente nas obras analisadas, “de onde não há escapatória, poderia ser denominada a prisão de um presente em colapso, isto é, um tempo presente completamente separado de um sentido de seu próprio passado”<sup>2</sup> (2006, p.147), segundo Krauss.

No caso particular de *Passagens I*, percebam que o que vemos são os passos, o movimento mecânico e repetitivo, um corpo que pouco a pouco perde a sua autonomia e se transforma em máquina. Não há qualquer sinal de particularizar ou individualizar a cena: não vemos o rosto, mas sabemos que se trata da artista. Não sabemos exatamente o local em que ocorrem as ações, porém, tudo é familiarmente estranho. Como afirmam Deleuze e Guattari, “o close do rosto no cinema tem como que dois polos: fazer com que o rosto reflita a luz ou, ao contrário, acentuar suas sombras até mergulhá-lo ‘em uma impiedosa obscuridade’” (2012, p. 36-37).

É claro que é importante contextualizar o ato, pois estamos em 1974, período de exceção, de um tempo em que o corpo – e a arte brasileira é pródiga em exibir e refletir isso – é partido, mutilado, esquartejado, suspenso da realidade. Dificilmente exibido de forma inteiriça. Obras como as de Antonio Dias, Artur Barrio, Carlos Zilio, Cildo Meireles e Wanda Pimentel não nos deixam esquecer.

### III.

“Se a cabeça, mesmo humana, não é obrigatoriamente rosto, o rosto é produzido na humanidade, mas por uma necessidade que não é a dos homens ‘em geral’.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 40). Deslocando essa afirmação para *Preparação I* e *In* (ambas produzidas em 1975), o rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto que é paradoxalmente negado e construído simultaneamente. Um corpo em mutação que nega a expressão ao mesmo tempo que a solidifica ou congela.

---

<sup>2</sup> Apesar de Krauss se referir à obra de Nancy Holt, esse pensamento possui diálogo com as obras das artistas brasileiras em questão

Parente escolhe, em *Preparação I*, o ato de maquiar-se. Em frente ao espelho, coloca esparadrapo sobre sua boca e depois olhos, intercalando essas ações com o ato da maquiagem. Com o auxílio de um batom, desenha olhos, cílios e boca sobre os esparadrapos, e logo depois ajeita o cabelo, concluindo o ritual de beleza – como se estivesse se preparando para um grande evento –, e sai do quarto. Parente realiza uma máscara de si própria. Constrói um novo rosto sobre a sua própria carnalidade. A constituição desse rosto/máscara é a possibilidade de entender a si própria, o seu lugar no mundo, mas substancialmente amplificar rizomaticamente uma posição política sobre o mundo. Podemos perceber que o signo do silêncio atravessa todas as produções artísticas citadas. Eis mais uma alegoria e acento crítico sobre como a sociedade patriarcal (não) atribuía valores à mulher. Silêncio, aqui, se coaduna com uma objetificação de gênero, mas também se coloca como um soco no estômago. Ademais, atributo da domesticidade e da beleza, a maquiagem esteve ligada ao gênero feminino de forma secular.

Já em *In*, a artista adentra o armário, se pendura sobre um cabide e fecha a porta do móvel decretando o fim do vídeo. Esse último ato também representa, simbolicamente, o desaparecimento do corpo de Parente. É a suspensão do processo de individuação em detrimento de um corpo que se transforma em coisa, objeto. Os signos trabalhados pela artista revelam o universo do doméstico e de um lugar cultural, sob a perspectiva do patriarcado, da mulher. Percebam que todas as ações performáticas de Parente se dão no ambiente da casa: lugar de operação do trabalho feminino e de clara exclusão ou sublimação desse mesmo corpo. O trabalho lido como punição, algo secularmente consagrado no Brasil. Em nome da família e de pressupostos patriarcais, o corpo feminino é destinado à operação maquínica de cozinhar, passar, lavar, cuidar das crianças, varrer ou qualquer outra atividade exploratória ligada ao cuidado doméstico. Parente ironiza essas funções e atributos. Tapa olhos e boca cinicamente. Não pode falar ou ver, mas simplesmente exibir o bom grado. Vê-se diante do espelho e opera a constituição de um processo de mascaramento. Em nenhum caso a máscara serve para dissimular, para esconder, mesmo mostrando ou revelando. “A máscara assegura a instituição, o realce do rosto, a rostificação da cabeça e do corpo: a máscara é então o rosto em si mesmo, a abstração ou a operação do rosto. Inumanidade do rosto” (2012, p. 55), afirmaram Deleuze e Guattari.



Quando Parente simbolicamente expõe olhos que são atravessados por um furo, revela que, se o indivíduo tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazê-lo, tornar-se imperceptível. Afirmar-se como clandestino.

Cito agora outra passagem de Deleuze e Guattari quando transcrevem uma passagem de *Trópico de Capricórnio*, de Henry Miller, que me parece significativa para pensar a obra de Parente: ““Eu não olho mais nos olhos da mulher que tenho em meus braços, mas os atravesso nadando, cabeça, braços e pernas por inteiro, e vejo que por detrás das órbitas desses olhos se estende um mundo inexplorado, mundo de coisas futuras, e desse mundo toda lógica está ausente. (...) Quebrei o muro (...), meus olhos não me servem para nada, pois só me remetem à imagem do conhecido. Meu corpo inteiro deve se tornar raio perpétuo de luz, movendo-se a uma velocidade sempre maior, sem descanso, sem volta, sem fraqueza. (...) *Selo então meus ouvidos, meus olhos, meus lábios*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 40-41, grifo dos autores).

A rostidade não se efetua então apenas nos rostos que produz, mas, em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objetos, segundo uma ordem das razões (não uma organização de semelhança). Em todas as obras aqui apresentadas, há um aspecto cênico, uma teatralidade, um esforço em construir um espaço que, sob o ponto de vista do feminino, reforça ao mesmo tempo que debocha do espaço segregador do trabalho e da beleza. Estão lá a casa, os objetos que pertencem a esse ambiente, o cuidado de si que passa pela cosmética e a servidão a um espaço patriarcal. Nesse sentido, é sintomático que as ações performáticas de Geiger, Parente e Andrade não só levem o corpo a um exercício repetitivo e maquinico, mas elaborem um estado de coisificação. Contudo, é importante refletir sobre a condição burguesa dessas artistas: não apenas porque se maquiar e zelar pela casa são atos burgueses, mas porque se constituem em um grupo social distinto da grande maioria das mulheres brasileiras. As obras em certa medida acabam se endereçando, falando, ou se correspondendo com uma atitude, ação e posicionamento de uma determinada classe social e não das mulheres em geral. Paira sobre essas obras certo condicionamento burguês.

O corpo é o lugar onde práticas sociais da cultura são atravessadas e, mais do que isso, o corpo é o lugar onde tais práticas se colocam em relação ao modo pelo qual o poder se organiza. Não falar, calar-se, obedecer e pôr-se pronta para

práticas domésticas que correspondem a um ritual estafante, contínuo e opressor são gestos e estratégias presentes nesses vídeos. Em *In*, Parente opera um ritmo lento e tenso, em que deliberadamente seu corpo se transforma em roupa/coisa. O que se coloca em disputa é o processo de individuação, particularmente em relação ao corpo feminino. Já em Andrade, o rosto parece mesmo se desfazer, se desvanecer, se esvaír, a cada instante, neutralizado pela (in)ação de uma cabeça que só faz pensar (afirmar, produzir) a sua própria (in)capacidade de fazer sentido, de ter um nome, de ser um rosto definido e definitivo, identificado e identificável na paisagem. Seja nos anos 1970 ou no contemporâneo. O que conta nessas obras não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos. Não é questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder.

Ora, não há falta de individuação sem a presença de um agenciamento autoritário, não há mixagem dos dois (subjetivação e autoritarismo) sem agenciamentos de poder que agem precisamente por significantes, e se exercem sobre almas ou sujeitos. Como relatam Deleuze e Guattari, “são esses agenciamentos de poder, essas formações despóticas ou autoritárias, que dão à nova semiótica os meios de seu imperialismo, isto é, ao mesmo tempo os meios de esmagar os outros e de se proteger de qualquer ameaça vinda de fora” (2012, p. 54). As obras apresentadas tratam de uma abolição organizada do corpo em virtude das coordenadas corporais disciplinadoras pelas quais as mulheres passavam. O que se expõe, nas obras analisadas, é uma espécie de contragolpe a essa disciplina dos corpos. São corpos que respondem aos agenciamentos de poder não pelo viés da domesticação ou subordinação, mas por uma perspectiva da violência sistêmica, isto é, elaboram respostas à repressão utilizando dispositivos muito peculiares e simbólicos: o deboche, a ironia, o escárnio. Obedecer a programas e responder às expectativas planejadas são atributos de poder que se colocam como regras e elementos disciplinadores. Esses acontecimentos (ou roteiros) estão nos vídeos, mas a forma como são colocados evoca um golpe contra essas expectativas.

## Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. vol. 3. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

FLAUSINO, Cristina Valéria. **Rosto e rostificação: os modos de operar da máquina abstrata da rostidade**. 2019. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-16052019-115517/pt-br.php>>.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. In: FERREIRA, Glória; FILHO, Paulo Venancio. **Arte e Ensaios**, n.13, p. 144-157. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2006.

NICIÉ, Michelle. A máquina abstrata da rostidade: notas sobre artes, literatura e filosofia a partir de Samuel Beckett. In: SMALL, Daniele Avila (ed.). **Questão de Crítica: Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais**, Rio de Janeiro, 10 mai. 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/a-maquina-abstrata-da-rostidade/>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

**Submetido em fevereiro de 2020 e aprovado em junho de 2020.**

### Como citar:

SCOVINO, Felipe. Rosto em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 27-37, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.3>. Disponível em:<<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>