


Casa-criação: problemas espaciais na obra de artistas brasileiras da década de 1970

Creative-Home: space problems in the artwork of Brazilian artists of the 1970s

Paula Nogueira Ramos

 0000-0002-0798-9021

paula.nogueiramos@gmail.com

Resumo

Este ensaio está centrado na análise de obras performativas realizadas na década de 1970 pelas artistas brasileiras Iole de Freitas, Letícia Parente e Sonia Andrade. Ao transformar seus espaços de habitação em lugares de criação e experimentação artística, desafiam a separação moderna entre público e privado, assim como as definições sociais de gênero envolvidas nessa distinção. De modo expressivo e urgente, o uso que fazem dos aparatos fotográficos e videográficos revela experiências que envolvem seus corpos e a situação política do país.

Palavras-chave

Artistas brasileiras. Espaços de criação. Fotografia. Videoperformance. 1970.

Abstract

This essay focuses on the analysis of performative works produced in the 1970s by the Brazilian artists Iole de Freitas, Letícia Parente and Sonia Andrade. Since these artists transform everyday spaces into a place of work and artistic production, they challenge the modern division between public and private, as well as social constructions of gender. In an expressive and urgent way, the use they make of photographic and videographic devices reveals experiences that involve their bodies and the political situation of the country.

Keywords

Brazilian artists. Creative spaces. Photography. Videoperformance. 1970s.

Algumas das obras e artistas apresentadas neste ensaio compuseram a exposição de Clarice Lispector (Chechelnyk, 1920-Rio de Janeiro, 1977) realizada no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, de outubro de 2021 a fevereiro de 2022. Constelação Clarice – que reuniu as pinturas feitas pela escritora em diálogo com trabalhos criados por artistas mulheres entre as décadas de 1940 e 1970 – tinha como dois de seus núcleos as relações com o corpo e com o espaço doméstico, suscitados pela potência das linhas poéticas da autora. No núcleo “Perdi minha formação humana” se encontrava uma série fotográfica de Iole de Freitas (Belo Horizonte, 1945), *Spectro* (1972), e em “Eu não cabia”, dois vídeos de Letícia Parente (Salvador, 1930-Rio de Janeiro, 1991), *In e Preparação I*, e o audiovisual *Eu armário de mim*, todos de 1975. Sonia Andrade (Rio de Janeiro, 1935-2022), a terceira artista referenciada neste texto, não participou dessa exposição.

O espaço da casa tem presença marcante na obra de Clarice. Em texto crítico acerca de um de seus livros, Gilda de Mello e Souza (2009, p. 97) discorre sobre o detalhamento intrínseco à literatura feminina, justificado pela espacialidade circundante e limítrofe: “como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca”. Na sala da exposição dedicada aos objetos que compunham a coleção pessoal de Clarice, estavam suas cartas, máquinas de escrever, pinturas, e também seus retratos fotográficos. No mesmo espaço supostamente reservado do lar notava-se sua relação com a prática da escrita; a troca com o exterior e o mundo ao qual estava conectada; e, sobretudo, o envolvimento com sua própria imagem – a imagem de Clarice, escritora – refletida pelos olhos de outros.

São muitas as fotografias em que a vemos em seu ofício, escrevendo sentada no sofá (Figuras 1 e 2), assim como retratos em pintura, feitos, entre outros, pelo artista Giorgio De Chirico (1945) quando Clarice morava na Itália. Segundo seu filho Paulo Gurgel Valente (2021), no texto *Em casa com Clarice*, escrito a partir do conjunto de pertences da mãe, “Os quadros e objetos de Clarice eram seu *setting*, o cenário de sua vida que fazia de sua casa um lugar aconchegante e reconhecível, seu ninho de onde voava e para onde voltava”. Afinal, “o mundo me parece uma coisa vasta demais”, escreve Clarice em um de seus diários publicados no *site* da exposição.



Figuras 1 e 2
Fotografias de Clarice
Lispector na exposição e no
site de Constelação Clarice,
Instituto Moreira Salles,
São Paulo, 2022

Apesar de a mostra dedicada a Clarice não ser um dos focos dessa investigação em andamento, a visita ao IMS me ajuda a pensar nas relações porosas que nutrem o espaço doméstico, identificado não como um lugar de confinamento, mas sim de exposição, principalmente quando associado ao lugar de experimentação artística das mulheres. Além disso, a palavra *setting* é termo caro para essa pesquisa. Associado tanto ao cinema quanto ao teatro, diz respeito à construção de uma cena, à produção de outra espacialidade, espaço fictício, feito a partir de objetos ou outros tipos de aparatos cenográficos. Nesse sentido, as imagens produzidas por si ou por outros, que revelam presenças e aparições públicas das mulheres nas artes, parecem-me capazes de transformar o lugar que propiciou a invenção do trabalho criativo – nesse caso, o espaço da casa. Portanto, o que é necessário para que a casa deixe de estar vinculada às tarefas domésticas e reprodutivas – principalmente no que se refere à construção social do gênero feminino – para ser o cenário ou locação de uma obra? O que está envolvido nesse movimento de abertura e transformação do espaço de privacidade em um espaço performativo?

A fim de tentar revelar a complexidade envolvendo a casa como espaço de experimentação, apresento, de maneira sucinta, alguns autores de diferentes campos do conhecimento que contribuíram para essa questão. O livro de Ivone Margulies (2016) *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman* ajuda-me a refletir, a partir da análise de filmes da cineasta belga, sobre a transformação do ambiente doméstico em lugar de criação artística, que Margulies (p. 37) vai denominar “quarto-Akerman”: “o espaço de sua casa, embora sufocante e protegido, é o primeiro objeto para testar sua autonomia criativa”. Segundo a autora, no final dos anos 1960 e nos anos 1970, as linguagens do vídeo e da performance encontram no suporte proporcionado pelo monitor o recorte do espaço doméstico, um “*set* para transformar ações cotidianas em imagens de intencionalidade obsessiva” (p. 40).

No livro *Playing at home – the house in contemporary art*, Gill Perry (2013) inclui no processo de conceituação e diferenciação entre casa e lar o entendimento de Walter Benjamin de que “a separação crescente do espaço de habitação do local de trabalho no século 19, encorajou o desenvolvimento de nossa ideia

moderna de ‘domesticidade’”¹ (p. 11). Enquanto essa era tratada como competência do feminino, a esfera pública, os âmbitos profissional e cultural, estariam vinculados ao masculino. Como um contraponto a isto, *Womanhouse* foi um evento canônico, vinculado a um programa de estudos em Los Angeles em 1972. Considerada a primeira instalação pública feminista, com curadoria de Judy Chicago e Miriam Schapiro, buscou desconstruir a noção de domesticidade ligada aos papéis tradicionais do gênero feminino, revisando o espaço metafórico da casa e ampliando os debates sobre a produção artística feita por mulheres.

Perry introduz o argumento que Griselda Pollock (2019) apresenta em “A modernidade e os espaços da feminilidade”, de 1998, em que a autora discute os espaços reservados às mulheres na vida cultural, sobretudo parisiense, a partir das obras de pintores e pintoras impressionistas e modernistas. No período, o entendimento de “mulher pública” foi estritamente associado à figura da cortesã, uma vez que as “mulheres respeitáveis” estavam condicionadas ao ambiente doméstico. As transformações modernas dos espaços públicos, urbanos e de lazer privilegiavam os homens, que os usufruíam com total liberdade, personificados no *flâneur*.

A partir do ponto de vista das pintoras impressionistas Mary Cassat e Berthe Morisot, que retrataram mulheres em espaços públicos, como os parques e os teatros, Pollock (2019) postula dois aspectos que merecem atenção. O primeiro deles é o constrangimento com relação ao olhar invasivo do observador masculino retratado nas imagens – incluído na pintura de Cassat, *Na Ópera* (1878-1879) –, que evoca um espelhamento com o observador exterior à obra. O segundo se refere às diferenças de classe e de raça, que impõem a regulação da sexualidade feminina de acordo com os espaços, determinando também os “territórios dos corpos sexualizados e transformados em mercadoria” (p. 138). As implicações entre sexualidade, gênero e espacialidade estão diretamente relacionadas na modernidade.

Outra via é desenhada pelo livro de Paul B. Preciado (2019, *Pornotopia – an essay on Playboy’s architecture and biopolitics*). O autor faz uma análise do projeto Playboy – que inclui o surgimento da revista, mas principalmente a

¹ No original: *the increasing separation of living space from the place of work in the nineteenth century encouraged the development of our modern idea of ‘domesticity’*. Nessa e nas demais citações em idioma estrangeiro a tradução é minha.

mansão em que vivia seu criador, Hugh Hefner, na década de 1950 –, relacionando a masculinidade com as ideias de privacidade e sexualidade. O apartamento do homem branco e rico no centro de Nova York surge como oportunidade para que os jovens solteiros possam usufruir de seus espaços de liberdade, afastando-se do contexto que envolve o casamento heterossexual, comumente associado aos subúrbios da cidade. Essa ampla construção midiática causa furor e afeta também as feministas brancas, como Betty Friedan. A irônica inversão de papéis sobre o entendimento tradicional de domesticidade faz com que os homens passem a “colonizar”, nas palavras de Preciado, o espaço doméstico do centro da cidade. No subcapítulo intitulado *A room of his own*, em homenagem ao ensaio de Virginia Woolf de 1929, o autor questiona: “Ainda podemos chamar de doméstico um espaço que rompe os arranjos espaciais de gênero dessas duas esferas?”² (p. 33).

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

Nenhuma das artistas brasileiras analisadas no presente ensaio se assume abertamente feminista, ainda assim, pergunto-me de que modo podemos tensionar as questões que envolvem o contexto das mulheres nas artes, a partir do que Aracy Amaral (2013, 2006) formula nos textos “A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina?”, de

² No original: *Can we still call domestic a space that disrupts the gender spatial arrangements of the two spheres?*

1977, e “A mulher nas artes”, de 1993. A autora considera não existir diferenças entre a arte feita por mulheres e homens, e como uma possível forma de distinção recorre à “sensibilidade feminina”, atrelando novamente a feminilidade ao campo da domesticidade. Amaral afirma que as mulheres no Brasil foram incentivadas a estudar pintura, desenho ou piano como complementação da educação ou como *hobby*, o que justificaria o motivo de suas presenças marcantes nas artes.³ Também ressalta que as possibilidades de se dedicar ao ofício estavam ligadas aos privilégios e recursos de uma elite branca – o que me parece pertinente de ser destacado:

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

O fato de que houve reconhecimento da grandeza de nossas artistas significa que estejamos nos posicionando politicamente dentro de um debate de gênero mais amplo? Ana Paula C. Simioni (2022), em seu último livro, *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*, também recorre às colocações de, entre outros autores, Pollock (2019) e Linda Nochlin (2016) – cujo “Por que não houve grandes mulheres artistas?” é texto canônico da discussão feminista nas artes visuais – para analisar de perto a inscrição de algumas mulheres no modernismo brasileiro. Em seu estudo sobre as artistas consagradas nas primeiras décadas do século 20 – “Anita Malfatti, a *mártir*, Tarsila do Amaral, a *musa*, e Regina Gomide Graz, a *esposa*” (p. 32) – a autora busca narrar a relevância de suas obras para o movimento modernista, fato que se tornou quase uma exceção dentro da historiografia da arte mundial, sem deixar de lado as negociações e os paradoxos que acompanharam esses casos de sucesso. Como exemplo, durante suas estadas em Paris, ressaltou a visão europeia exótica sobre a arte primitiva, assim como a pressuposição de que as “artistas fossem capazes de se afastar dos sentidos atrelados ao termo ‘arte

³ Amaral se refere principalmente às grandes artistas da primeira metade do século 20, como Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Maria Martins (1894-1973), e às contemporâneas, Lygia Clark (1920-1988), Mira Schendel (1919-1988), Lygia Pape (1927-2004), Regina Vater (1943), Carmela Gross (1946), Jac Leirner (1961), entre outras.

feminina’, e, assim, ir ao encontro de estilos de vida e de práticas estéticas vistas como naturalmente masculinas” (p. 23). Simioni questiona se a presença dessas artistas na arte moderna brasileira contribuiu de fato para uma mudança dos papéis sociais e das relações de gênero na história do país, ou se acabaram por reforçar “certos estereótipos sobre a ‘condição feminina’” (p. 37).

Dito isso, parece-me pertinente pontuar a recorrente rejeição aos movimentos feministas pela esfera artística nacional durante os anos 1970. Um dos motivos é atribuído ao fato, já apontado por Amaral e Simioni, de que muitas mulheres no Brasil foram consagradas nas artes visuais, o que difere de movimentos canonizados por artistas homens, como o expressionismo abstrato nos Estados Unidos. Além disso, algumas artistas consideravam as ideias feministas modos de manifestação estrangeira; recusá-las fazia parte da crítica ao imperialismo norte-americano.⁴

A crítica de arte e militante Glória Ferreira (2021), no texto “Feminismo: uma questão política?” – escrito com o pseudônimo de Luiza Maranhão, durante seu exílio em Paris, em 1978 –, descreve a história e o alcance da luta feminista, sobretudo diante de parâmetros marxistas, tanto mundialmente como no contexto brasileiro. Sua crítica está focalizada no controle político e econômico exercido sobre as mulheres: a opressão, a mão de obra feminina ligada às tarefas domésticas não remuneradas, e “a reprodução da força de trabalho no sistema capitalista se dão de forma privada” (p. 43).⁵ As mulheres foram requisitadas pela burguesia para fomentar as lutas em defesa do *slogan* “família, tradição e propriedade” – aderido em apoio ao golpe militar de 1964 ou em passeatas contra o divórcio em 1977 –, mas foram negativamente estereotipadas quando as reivindicações do movimento feminista estavam ligadas aos posicionamentos da esquerda (Ferreira, 2021).

Por outro lado, Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento, ambas militantes feministas e professoras, já estavam, durante as décadas de 1970 e 1980, reivindicando um feminismo afro-latino-americano, com especificidades distintas das referentes ao feminismo branco. No texto “A mulher negra no mercado de trabalho”, por exemplo, Nascimento (2021) comenta os resquícios ideológicos coloniais que propiciam a manutenção do trabalho doméstico e reprodutivo nas

⁴ Ver Sneed (2019).

⁵ Ver Federici (2019).

mãos das mulheres negras no Brasil. De maneira similar, Gonzalez (2020) pontua a cisão entre a escalada da participação da força de trabalho feminina no início da década de 1970, relacionada às mulheres brancas, em contraponto aos serviços manuais assumidos pelas mulheres negras no mercado.

Embora não se considerem feministas, as obras das três artistas brasileiras brancas analisadas a seguir remontam a problematizações do espaço marcadamente ligadas ao gênero. A pesquisadora argentina Andrea Giunta (2018, p. 33) utiliza a perspectiva do feminismo artístico para diferenciar artistas feministas do “posicionamento de historiadores que estudam a arte a partir de uma pauta feminista”, viés analítico adotado neste ensaio. Na esteira de posicionamentos que buscaram desmantelar a naturalização de uma construção social que vincula a feminilidade à domesticidade, e a masculinidade ao campo do trabalho e ao espaço público, esta investigação busca sobrepor as duas esferas. Por fim, almejo responder a estas perguntas: em que medida os espaços de realização dessas artistas configuram instâncias de emancipação ou crítica social? Que tipos de rupturas promoveram com relação à normatividade que se impunha no espaço da casa?

Corpo e espaço: relações entre os aparatos tecnológicos e domésticos

Na década de 1970, algumas artistas visuais brasileiras utilizaram entre seus meios de expressão performativa aparatos tecnológicos, como o super-8, a fotografia e o vídeo. Iole de Freitas, recém-chegada em Milão, criou sequências fotográficas, em preto e branco e em cor, inventando um novo caminho para se autorretratar. Letícia Parente, professora de química e artista, fez uma série de vídeos em casa, problematizando o modo como tal espaço condiciona o trabalho das mulheres. Sonia Andrade realizou um conjunto de oito vídeos entre 1974 e 1977, em que seu corpo é colocado em situações-limite, que podem ser entendidas como alegorias do contexto político do período.

A partir desse conjunto de obras, proponho pensar a articulação da fotografia e do vídeo com uma prática prioritariamente doméstica. O processo inicial de experimentação das artistas é demonstrado, em suas próprias palavras, como casos de urgência expressiva, em que se tornou necessário um posicionamento a partir da arte. Naquele período, a performance, como uma linguagem que caminha em prol da desobjetificação da arte, relacionada ao uso do vídeo e, no caso de Freitas,

da fotografia, propicia os recursos inaugurais que levam à inserção das artistas em determinado circuito artístico. Essas experiências são marcadamente situadas em espaços domésticos, nos lugares familiares em que habitam ou frequentam. É válido comentar que após esses primeiros ensejos, Andrade e Freitas não trabalharam com as imagens tecnológicas da mesma maneira, e Parente, até seu falecimento em 1991, continuou envolvida com sua carreira acadêmica como química, em paralelo às artes, o que lhe rendeu títulos e publicações.

O vídeo chega ao país, assim como em outros lugares do mundo, por intermédio de uma câmera portátil da Sony, a *portapack* p&b de ½ polegada. Inicialmente, seu uso foi coletivo, sendo os recursos concedidos pelo Museu de Arte Contemporânea em São Paulo e, naquele momento, por seu diretor, Walter Zanini – criador, em 1974, da primeira seção de arte em vídeo de um museu no Brasil⁶ –, os grandes incentivadores desse meio.⁷ Seu imediatismo e o fato de que muitas vezes não era possível editar a cinta magnética, pois isso encareceria o processo, fez com que artistas optassem por planos-sequência sem corte. Coloco em questão o viés feminista implicado nas obras, salientando que tais trabalhos são provocativos e rompem com a naturalização de uma suposta feminilidade que tenta colocar as mulheres em um lugar de sujeição no espaço doméstico. Cada uma a seu modo, elas são capazes de tensionar a espacialidade emoldurada pelos lares, apresentando-o de maneira múltipla e problemática, o que colabora com a tentativa, ainda atual, do esvanecimento das estruturas que moldam imagética, política e socialmente a casa.

Iole de Freitas: casa como espaço de invenção corpórea e imagética de si

Iole de Freitas viveu com Antônio Dias em Milão entre 1970 e 1978. Voluntariamente exilados, Freitas retorna ao Brasil em 1979, ainda que a artista e colega Lygia Clark não a tivesse encorajado. O período na Itália tinha sido um momento artístico frutífero e importante para o início de sua carreira, em que

⁶ O Espaço B, nome do departamento de vídeo criado por Zanini, tinha direção de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque.

⁷ Como marcos referenciais, se somam a mostra Jovem Arte Contemporânea, realizada no Museu Universitário em São Paulo, e a exposição internacional Video Art, no Institute of Contemporary Art da Filadélfia (1975), com representação de artistas brasileiros, Sonia Andrade, Anna Bella Geiger e Ivens Machado, entre outros, convidados por Zanini. Ver Machado (2003) e Mello (2008).

teve contato com os precursores da *arte povera* e vivenciou a efervescência da vanguarda europeia. Sua primeira exposição individual na cidade aconteceu na Galeria Diagramma em 1973, e, entre outros eventos internacionais, participou da Bienal de Paris em 1975, e da Bienal de Veneza em 1978. Ao longo desses anos, Freitas (apud Venancio Filho, 2018, p. 11) fez experimentações com super-8, 16mm e o meio fotográfico, isolada em seu estúdio: “minha linguagem se deu por desespero emergencial. Era urgente expressar-me, construir uma linguagem e inseri-la num meio cultural ativo”.

Freitas mergulha em uma investigação imagética de si, criando sequências fotográficas em que se mostra em fragmentos, ora através de reflexos em superfícies especulares, voláteis ou estilhaçadas, ora a partir de sombras. Embora o espaço não esteja explícito nessas obras, interessa-me olhar como a reclusão incide sobre o gesto de se autorretratar – essa espécie de movimento revelado como um “curvar-se sobre si” –, além de tentar analisar o uso que faz de objetos corriqueiros, também da ordem do doméstico, como o espelho e a faca. Algumas críticas feitas na época ressaltam a relação triangular corpo-câmera-reflexo criados pela artista. Paulo Venancio Filho (2018, p. 13-15) produz uma fissura na própria ideia de autorrepresentação:

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

De certa maneira, é difícil dizer que o corpo de Freitas é “capturado” no tríptico *Spectro* (1972). Mais fácil seria perseguir seu caráter evanescente, a fugacidade de sua massa corpórea. As fotografias são feitas de sombras projetadas na parede de sua casa e não da matéria encarnada (Figura 3). Sua formação em dança na juventude do Rio de Janeiro, acaba por determinar seus primeiros interesses pelo corpo. Como nas artes do movimento, as fotos exaltam a luz

como elemento de composição espacial, o que possibilita o encontro com seu reflexo negativo. O tom avermelhado sugere que as sombras têm pigmentações distintas de acordo com o ambiente e a temperatura de cor do dia.



Figura 3
Iole de Freitas, *Spectro*,
sequência fotográfica, 1972

Seu corpo é móvel, o tronco curvado sobre as pernas prevalece nas três fotografias. Freitas exercita uma espécie de contorcionismo que figura em sua descentralização proeminente – em *Spectro*, a artista aparece no canto direito do quadro – uma vez que ela é “simultaneamente ‘performer’ e o operador da câmera” (Morais, 1978) (Figura 4). Uma via complexa adotada para enxergar a si mesma é revelada em notas da artista, escritas entre 1974 e 1975:

Uma imagem deformada é um fato puramente visual, não necessariamente deriva de outra deformação. / Não preciso ferir a realidade, meu corpo, para ter certeza de que existe. / Eu quero me ver. Eu procuro meu corpo em qualquer tipo de superfície refletora disponível. Quero encarar isso, deformado ou não, em mylar, vidro, espelho, água, metal. Em uma faca (Freitas, 2018, p. 57).⁸

⁸ No original: *A deformed image is a purely visual fact, it doesn't necessarily derive from another deformation. / I don't need to hurt reality, my body, to be sure that it exists. / I want to see myself. I search for my body on any kind of reflecting surface available. I want to face it, deformed or not, on mylar, glass, mirror, water, metal. On a knife.*

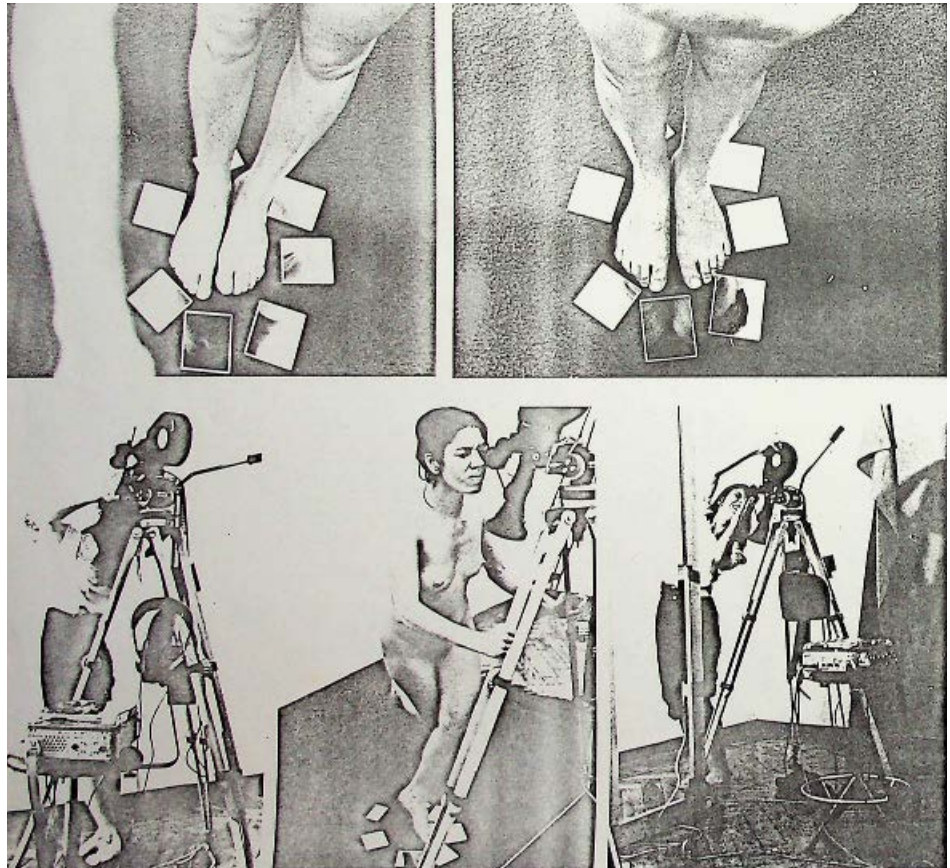


Figura 4

Iole de Freitas, *stills* da produção de *Glass pieces, life slices*, 1975, encontrados no Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, 2022

No final de 1978, após seu retorno ao Brasil, Freitas apresenta suas obras na Galeria Global, em São Paulo, em exposição individual intitulada *Cacos de vidro, fatias da vida*, em referência à sequência fotográfica *Glass pieces, life slices* (1974-1976, Figura 5). A mostra gera muitas críticas nos jornais da época, e, em um dos textos escrito por Frederico de Moraes (1978) para *O Globo*, o crítico faz um longo preâmbulo sobre a presença marcante das artistas mulheres na arte brasileira, desde as modernistas até as mais contemporâneas, para ressaltar o caráter feminista da obra de Freitas: “temos uma brasileira participando ativamente do movimento feminista internacional” (p. 41). Além de citar sua presença em mostras internacionais com esse escopo, Moraes faz referência ao texto da feminista Lucy Lippard no catálogo da exposição na Global. Lippard (2018,

p. 39-40), que vinha investigando a obra de Freitas, ao comentar a relação da artista com a câmera, o espelho e a faca argumenta:

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

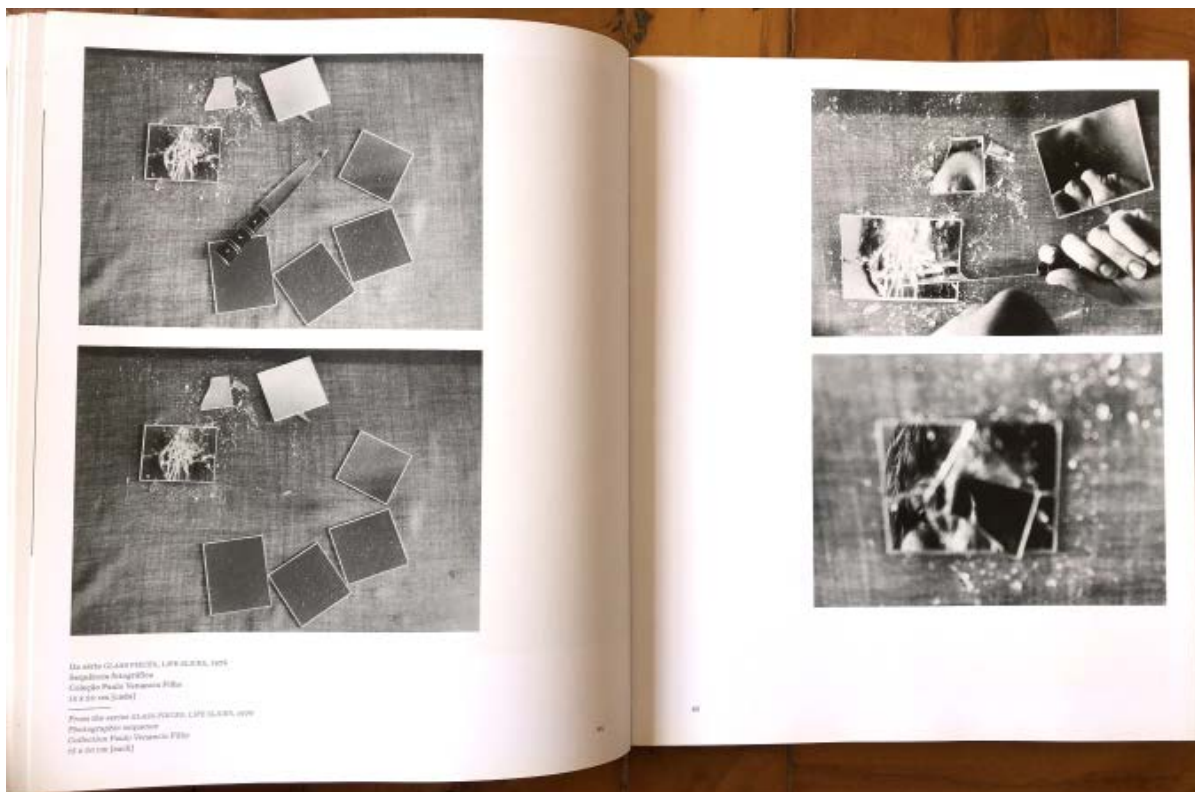


Figura 5
Iole de Freitas, *Glass pieces*,
life slices, sequência foto-
gráfica, 1974-1976

Seria possível citar uma série de imagens em que esses objetos aparecem como motivos visuais, compondo ou rompendo a ideia de feminilidade. Apesar de o domínio da fragmentação ser um dos motes da criação moderna, o modo como Freitas o reinventa e apresenta em suas fotografias difere dessa tradição. O corpo fragmentado não faz referência a um certo movimento surrealista marcadamente masculino, que serviu, muitas vezes, para objetificar através do olhar seletivo do artista, as partes do corpo feminino. A operação de fratura que Freitas faz sobre si com a ajuda dos objetos em suas fotografias, deve incidir sobre os problemas mencionados: como romper convenções sem necessariamente deformar a natureza do corpo? Quem são o sujeito e o objeto do olhar e de que modo se prestam à observação? As afirmações de Freitas com relação à visualidade de seu corpo colocam em perspectiva projeção e realidade, e, se quiséssemos pensar assim, distancia o olhar exterior masculino da inteireza de sua forma. “Usa o duplo movimento de câmera e espelho para refletir um EU duplamente distanciado” (Lippard, 2018, p. 39), um modo expressivo de como a artista se vê e se apresenta naquele momento.

Letícia Parente: casa como lugar de relação entre sujeitos, objetos e símbolos

Letícia Parente, nascida em Salvador e habitante de Fortaleza e Rio de Janeiro, inicia seus estudos em artes em 1971, já vivendo no Rio de Janeiro, nas oficinas de Ilo Krugli e Pedro Dominguez. Após participar de algumas exposições coletivas, realiza sua primeira individual também em 1973, no Museu de Arte da Universidade do Ceará, com um conjunto de 29 gravuras. Os trabalhos em vídeo analisados aqui foram feitos em seu apartamento no Rio de Janeiro, produzidos e gravados, respectivamente, por Cacilda Teixeira da Costa e Jom Tob Azulay, que possuía uma câmera *portapack* e colaborou na produção de outros artistas.

Tarefa I (1982) foi feito em um espaço que parece ser a área de serviço do apartamento, com uma porta ao fundo, o tanque e uma máquina de lavar. Parente se deita sobre uma tábua de passar de barriga para baixo, tira os óculos do rosto, em seguida a empregada negra entra no quadro, e passa com o ferro sua roupa e seu corpo, esticando o tecido com movimentos precisos (Figura 6). Quando Parente assume a presença de uma trabalhadora doméstica em sua casa, “significa que qualquer dramatização do trabalho de gênero não pode evitar mostrar os ‘outros’ em termos de raça e classe em seu lar” (Vishmidt, 2019, p. 453). Marcada pelo contexto pós-colonial e cultural brasileiro, também assume,

portanto, o lugar ocupado pela mulher branca de classe média, que paga pelos serviços dessa funcionária – talvez único vídeo do período em que essa situação é colocada. O gesto reforça a distinção de classe entre ambas, embora, no vídeo, essa relação hierárquica se mostre invertida, uma vez que o corpo da artista está subordinado à ação da empregada, é o objeto de sujeição, corpo desumanizado que encena simbolicamente um ritual de dor. Nenhuma das duas cabeças está enquadrada no vídeo, reiterando a ausência de suas identidades, dando ênfase ao gesto que marca o encontro entre dois corpos racializados.

Figura 6
Leticia Parente, *frame* do
vídeo *Tarefa I* (1982)



Marina Vishmidt (2019), no texto “Realismo reprodutivo: por uma crítica estética do trabalho de gênero”, faz uma análise da obra de Parente, entre outras artistas, olhando para “os registros realistas de silenciamento dos sujeitos femininos”, do “lar como prisão”, mas também como “lugar de rituais místicos”. Segundo Vishmidt (p. 453), as performances de Parente

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

No vídeo *In* (1975), a artista entra em seu guarda-roupas vazio, e se “pendura” em um cabide, fechando em seguida a porta do armário. Como no gesto de Freitas, Parente contorciona seu corpo. Inseridas em uma chave de mimetização da pele do corpo a essa segunda pele que é a vestimenta, tecido a ser costurado (*Marca registrada*), pendurado ou passado, tais obras expressam a “fungibilidade do corpo de gênero e do trabalho doméstico, entre o eu e a mobília, o sujeito e o objeto” (Vishmidt, 2019, p. 453). Parente promove, por um lado, um esvaziamento metafórico da massa corpórea, por outro, evidencia corpos femininos realizando tarefas corriqueiramente invisibilizadas. Como se a artista se perguntasse: se não sou eu, ou se não somos nós que executamos os afazeres domésticos, quem os fará? Ao incitar esse processo de dessubjetivação, operado pelo retraimento da subjetividade em favor da superfície do corpo, também insinua a tentativa de transgressão da condição de sujeição das mulheres – pela ruptura da ordem normativa estabelecida entre sujeito eujeitado, que dá lugar a um mecanismo relacional entre corpos e objetos, e pelo fato de que o objeto não depende mais do sujeito, mas é o próprio sujeito.

Por outro lado, Parente cria um discurso e descreve subjetivamente o espaço da casa a partir da invenção de seus próprios códigos, determinados por uma relação pessoal com o lugar estabelecido. Em uma das imagens de sua série de xerox intitulada *Casa*, que começa a ser produzida em 1975, a artista usa os mapas das três cidades em que residiu. Seu filho André Parente (2011, p. 33) articula ideias em torno do significado desses espaços para a mãe: “Letícia era uma artista do pensamento topológico, heterotópico: sua casa é feita de signos e códigos diversos, de redes e de relações”. Os distintos territórios em que Parente viveu parecem moldar a existência subjetiva e micropolítica da artista. Ainda nessa série, articula os elementos da casa com as partes do corpo, a fachada aos olhos e à pele, o chão aos pés, em uma escrita de conteúdo diarístico. Retomo as colocações de André Parente (p. 33):

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

De um modo bachelandiano, como diz o filho, em outra imagem da série, Letícia Parente (2011, p. 99) mapeia a planta baixa de uma casa BNH em uma “linguagem poética [...] numa mistura de senso, inocência e sinais estereotipados – aqui rituais de codificação”. Os distintos cômodos são preenchidos por sinais de letraset e associados a novos modos de habitação: “o lugar de buscar rumos” é provavelmente o escritório da casa, a sala é o espaço dos “diálogos desejados”, um quarto com sete camas é visto como “sete alternativas contra a solidão” (Figura 7).

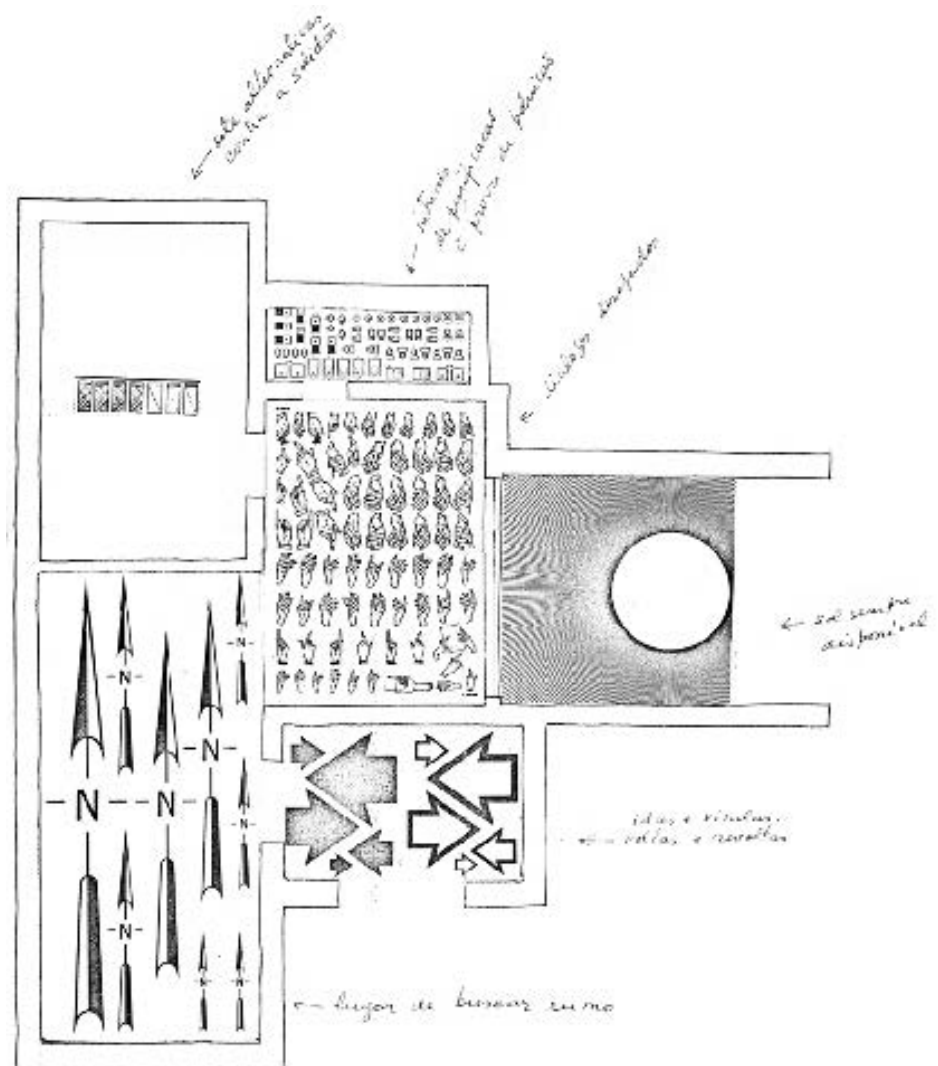


Figura 7
Letícia Parente, xerox da
série Casa, 1975

Esses espaços imaginários apresentados por Parente na forma de diagramas com legendas, símbolos e palavras, imagens referencialmente arquitetônicas, expressam uma busca por transcender subjetivamente os significados de residir, ocupar, morar, indo além dos sentidos costumeiramente atribuídos ao lar. Miram para a antítese do lugar-comum, para os desejos raros, para as buscas infundáveis que compõem esse espaço. “Casa é casca, membrana do fora. Mas, para Letícia, a casa é o lado de dentro. Nas linhas desta arquitetura de letras, vemos a escrita da artista construir uma casa que abriga o tempo” (Maciel, 2011, p. 45). Para Parente, a casa é também um lugar de tradução, uma vez que os códigos são criados para ser interpretados.

Sonia Andrade: casa como campo político e transmissão televisiva

Sonia Andrade formou com Letícia Parente o grupo conhecido por ser pioneiro na videoarte no Brasil. Ambas frequentaram as aulas de Anna Bella Geiger no Rio de Janeiro, e o vídeo *Telefone sem fio* (1976)⁹ foi um dos trabalhos feitos coletivamente, em menos de uma semana, com o intuito de internacionalizar as obras brasileiras produzidas nesse meio. Tanto Iole de Freitas quanto Sonia Andrade moraram em exílios voluntários ao longo das décadas de 1970 e 1980, Freitas em Milão e Andrade em Paris e Zurique. Entre 1974 e 1977, Andrade realizou um conjunto de oito vídeos em que seu corpo é objeto de ficcionalização de violências, e em que busca expressar a repressão política vivenciada no país. Em conversa com o curador Hans Ulrich Obrist, Andrade (2018, p. 201) observa:

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

⁹ Participaram do vídeo: Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade.

A artista nega a afinidade de suas obras com o movimento artístico feminista que acontecia nos Estados Unidos e na Europa na mesma década. Tampouco teve contato com o movimento social e político que existiu no Brasil. Os entrevistadores questionam a presença do corpo feminino em suas primeiras videoperformances, ao que Andrade (2018, p. 201) responde: “Para mim era um corpo. Trabalhei com o meu corpo. Eu tinha esse corpo, é isso”. Ela não atribui ao gênero um fator de distinção, insinuando que qualquer outra corporeidade poderia ser apresentada nos vídeos. Em lugar disso, chama a atenção para a premência das ideias envolvidas na ação: “Eu não podia, de modo algum, chamar alguém, explicar, isso é teatro. Queria ter a possibilidade de colocar diretamente em ação um pensamento” (p. 196).

Elena Shtromberg (2016) faz uma análise da obra de Andrade em seu livro *Art systems: Brazil and the 1970s*, citando os estudos de Nelly Richard vinculados à expressão corporal como um local de tensões em contextos autoritários e repressivos:

Sob circunstâncias em que a censura é aplicada a vastas áreas de significado na linguagem, qualquer discurso supérfluo ou pressão não dita que escape ou solape a sintaxe do que é permitido só pode vir à tona como gestos corporais [...] o corpóreo não está apenas na fronteira do dizível, torna-se também o domínio do indizível (Richard apud Shtromberg, 2016, p. 111).¹⁰

De fato, os gestos expressivos de Andrade promovem a linguagem da denúncia política sem que nada seja dito. As imagens figuram, de certo modo, as violências cometidas em diversos corpos na ditadura militar, levando-me a pensar na ligação entre a experiência individual e coletiva que atravessa suas obras. Em seu vídeo das gaiolas (1977), a artista tenta caber dentro desses objetos que são muito menores do que seu corpo (Figura 8), sugerindo um indício de confinamento e privação de liberdade – “a impossibilidade de voar, de ser um pássaro, que somente a ficção teria permitido” (Andrade, 2018, p. 205). Em outro vídeo, a artista amarra seu próprio rosto com uma corda de náilon até o deformar (Figura 9).

¹⁰ No original: *under circumstances where censorship is applied to vast areas of meaning in language, any superfluous discourse or unspoken pressure which escapes or undermines the syntax of the permitted can only surface as bodily gestures.[...] the corporeal not only lies at the frontier of the sayable, it also becomes the domain of the unsayable.*

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

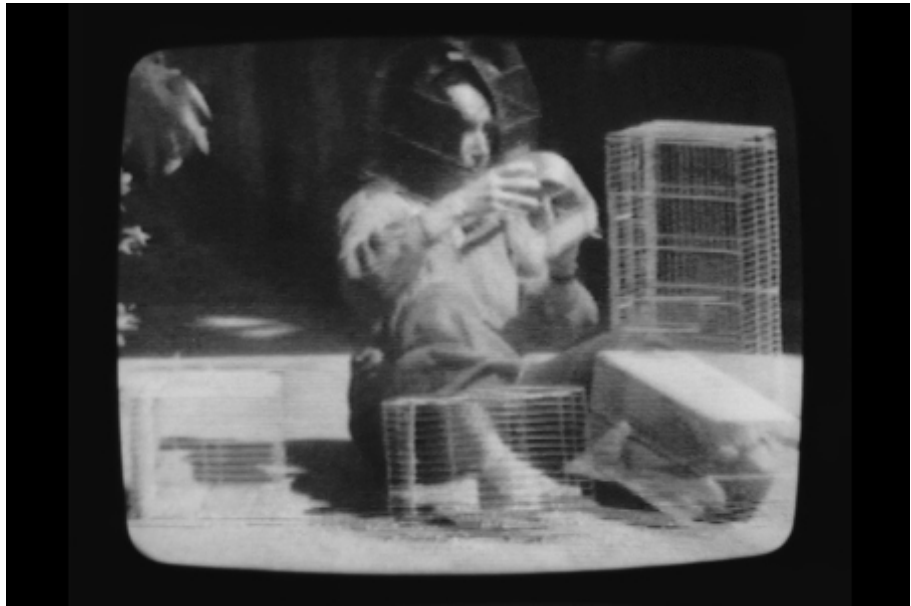


Figura 8
Sonia Andrade, *frame*
do vídeo *Sem título*
(gaiolas), 1977



Figura 9
Sonia Andrade, *frame*
do vídeo *Sem título*
(fios de náilon), 1977

Em uma de suas videoperformances de 1975, talvez a mais conhecida delas, Andrade faz referência direta às dinâmicas do ambiente doméstico. A artista apresentou essa obra em Paris em um seminário organizado por Nam June Paik, em que recebeu elogios do artista pioneiro da videoarte por ser uma obra revolucionária (Andrade, 2018). Realizada no terraço do amigo Ivens Machado no Rio de Janeiro, em um plano-sequência fixo e frontal vemos a artista diante de uma mesa, com uma panela de feijão-preto, guaraná, pão e café – “a base da mesa carioca” (Andrade, 2018, p. 196). Ao longo de oito minutos, tensiona a fabricação da própria imagem e alcança um estado alterado, que termina por extrapolar os limites que compreendem o ato civilizado de comer. “Em uma espécie de ritual bárbaro [...] o feijão é passado na cabeça e enfiado na boca com a mão. Depois é colocado nos olhos, nas orelhas, dentro da roupa e arremessado contra a tela da tevê” (Parente, 2005, p. 25), lançado contra a própria objetiva. Esse gesto disruptivo e direcionado – visto como um ataque a nós, espectadores – acaba por refletir, com certa dose de ironia, um mecanismo de transgressão de seu comportamento (Figura 10).

Essa não é a única videoperformance em que Andrade lida com a possibilidade de comunicação com o público. Não por acaso as obras de Andrade foram incluídas em exposições que tinham como enfoque curatorial a arte feminista, por sua aproximação constante com as obras produzidas por mulheres nos Estados Unidos. Segundo Shtromberg (2016, p. 112):

Como outras artistas feministas, ela questionou os mecanismos pelos quais a imagem televisiva passou a dominar o cotidiano, bem como a autoridade da televisão em apresentar modelos de comportamento aceitáveis, particularmente aqueles voltados para as mulheres.¹¹

Na obra, uma televisão ligada está posicionada atrás de Andrade, transmitindo um “seriado americano com intervalos comerciais” (Hauser, 2005, p. 156), o que pode ser visto como uma crítica à forte presença cultural daquele país nas fronteiras do território nacional; “revela-se como sendo parte de uma

¹¹ No original: *like other feminist artists, she questioned the mechanisms by which the televisual image came to dominate daily life, as well the authority of television in presenting models of acceptable behavior, particularly those targeted toward women.*

poderosa organização da miséria e da opressão” (Parente, 2005, p. 25). Quando Andrade se posiciona diante da câmera *portapack* está de algum modo refletindo sobre sua imagem no monitor da TV, “cria uma situação que revela o circuito ou sistema de representação subentendido pelas imagens” (Parente, 2005, p. 25). No vídeo final (1977) dessa série, Andrade (2018, p. 205) está diante de quatro monitores e após desligar um a um, pede para que os espectadores desliguem a TV em que assistem à imagem da artista: “Ninguém nunca se levantou para desligar a televisão. Todos sempre permaneceram sentados, exatamente como ficam diante da televisão”. Com essa fala, Andrade expõe a passividade relacionada ao comportamento dos espectadores naquele período, “nenhuma comunicação, mas imposição de consumo” (Hauser, 2005, p. 156).

Figura 10
Sonia Andrade, *frame*
do vídeo *Sem título*
(feijão), 1975



Considerações finais

Iole de Freitas, Letícia Parente e Sonia Andrade fazem performances para a câmera, experiência em que o meio tecnológico é mediador da relação entre seus corpos e o público. O vídeo, como veículo de expressão artística, é originário do sistema televisivo. David Joselit (2007), em seu livro *Feedback: television against democracy*, explora a intervenção feita por uma rede de artistas e ativistas no circuito televisivo estadunidense. Segundo o autor, esse meio de comunicação buscou aprisionar o discurso público em instâncias privadas, de modo a garantir consenso social e político, condicionando o olhar do espectador a um estado de identificação ou cisão com os personagens ali vistos.

Shtromberg (2016) analisa a presença massiva dos programas televisivos no Brasil, que se apropria dos mecanismos de representação e reforça o que era visto como a principal função social das mulheres brancas, donas de casa e católicas: os cuidados com as tarefas domésticas e reprodutivas, imaginário apreendido pelo aparato encontrado em suas casas. As mulheres eram as principais telespectadoras das novelas. O *boom* da televisão é associado ao fato de esse ser um dos meios basilares de difusão do discurso político. Ao longo dos anos de chumbo da ditadura, as leis deferidas em 1970 pelo então general Médici tentam institucionalizar a censura, “proibindo a transmissão de programas ou de materiais de imprensa considerados ofensivos à moral e aos bons costumes”¹² (p. 112).

Sabemos que as brechas de comunicação para burlar os costumes conservadores naquele período sempre existiram. As revistas impressas, como *Claudia*, inauguraram um novo pensamento sobre as condições das mulheres no âmbito social no Brasil. A coluna escrita pela jornalista e psicanalista Carmen da Silva de maneira crítica para a época, tratava de temas até então considerados tabus (Trizoli, 2012). Esses artigos influenciaram as artistas focalizadas no presente estudo,¹³ indo de encontro com o modelo de representação tradicionalmente

¹² No original: *prohibiting the broadcast of programs or printed material that could be considered offensive to morale and good manners.*

¹³ Ver Talita Trizoli (2012, p. 416): “Se não modificasse o cotidiano dessas mulheres, geralmente de classe média e/ou alta, sua coluna, pelo menos as inquietava a ponto de refletir sobre suas condições de existência e imperativos sociais, e que se desdobrava nas temáticas artísticas apreendidas na época. É justamente dos textos de Carmen que vem a grande influência de temáticas feministas em artista como Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel, Iole de Freitas, Maria do Carmo Secco e Regina Vater, além de Letícia Parente e Sonia Andrade.”

imposto às mulheres pelo cenário cultural, que passa a ser transformado pela consciência coletiva: “A descoberta do social no nosso cotidiano e da importância desse cotidiano ser visto politicamente é determinante como elemento de transformação” (Ferreira, 2021, p. 46).

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

Ambos os dispositivos,¹⁴ o fotográfico e o videográfico, foram potenciais criadores de “obras abertas” no início da carreira dessas artistas. Não é por acaso que as performances de Iole de Freitas, Leticia Parente e Sonia Andrade se encontrem permeadas por instâncias espaciais, inseridas no plano doméstico a partir de seus trabalhos artísticos. Em Freitas, uma observação íntima, que vista de fora pelos *stills* do momento da ação se demonstra perfeitamente cenográfica. Em Parente, um estado de conformidade com o espaço, em um movimento pendular que reflete a relação endógena e exógena que compõe a casa. Em Andrade, a frontalidade que flerta com o mecanismo especular do aparato videográfico e expõe a relação espectral da transmissão televisiva. Todas elas geradoras de contravenções a partir do espaço em que estão situadas.

Os gestos performativos das três artistas são compostos por um mecanismo de abertura e fechamento do espaço, operação localizada na fronteira entre as esferas pública e privada, limite que promove as sobreposições entre o individual e o coletivo, o privado e o político, vida e arte. Suas obras têm como ímpeto

¹⁴ Ver Duguet (2009).

ocupar os espaços de exibição, desejando extrapolar o confinamento e a censura, ao mesmo tempo que contaminam o espaço complexo da casa. Ao torná-las públicas, engendram um encontro entre os corpos afetados pelas camadas de poder que se acumulam no espaço doméstico, e os corpos atravessados pelas circunstâncias políticas que mobilizam externamente a situação do mundo.

Paula Nogueira Ramos é mestre em história da arte contemporânea pela Universidad Complutense de Madrid, doutoranda e bolsista CNPq no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo.

Referências

- AMARAL, Aracy. A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina? [1977]. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- AMARAL, Aracy. A mulher nas artes [1993]. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ANDRADE, Sonia. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras*, v.1. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- BRITO, Ronaldo. Uma linguagem do corpo [1974]. In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica: Ronaldo Brito*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênese e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Editora da USP/Fapesp, 2020.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: ContraCapa Livraria, 2009.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- FERREIRA, Glória. Feminismo: uma questão política? *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 42, p. 37-61, jul-dez. 2021.
- FREITAS, Iole de. Anotações da artista, 1974-1975. In: VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Iole de Freitas: corpo/espaco*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia (org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra no Brasil. In: LIMA, Márcia; RIOS, Flavia (orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HAUSER, Andreas. Sem falar, sem calar, mostrar. In: ANDRADE, Sonia; FIGUEIREDO, Luciano (curadoria). *Sonia Andrade: vídeos 2005-1974*. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

JOSELIT, David. *Feedback: television against democracy*. Cambridge: MIT Press, 2007.

LIPPARD, Lucy. Iole de Freitas – a imagem multiplicada [1978]. In: VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Iole de Freitas: corpo/espaco*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MACIEL, Katia. A medida da casa é o corpo. In: PARENTE, André; MACIEL, Katia (orgs.). *Letícia Parente. Arqueologias do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. Trad. Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves. São Paulo: Edusp, 2016.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MELLO E SOUZA, Gilda de. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2009.

MORAIS, Frederico. Iole de Freitas e o feminismo na arte. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 dez. 1978, p. 41.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: NASCIMENTO, Beatriz; RATTS, Alex (orgs.). *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* [1971]. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PARENTE, André. Alô, é a Letícia? in: PARENTE, André; MACIEL, Katia (orgs.). *Letícia Parente. Arqueologias do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

PARENTE, André. O cristal especular de Sonia Andrade. In: ANDRADE, Sonia; FIGUEIREDO, Luciano (curadoria). *Sonia Andrade: vídeos 2005-1974*. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

PARENTE, Leticia. Leticia Parente. Livro: Arte e novos meios (Faap). In: PARENTE, André; MACIEL, Katia (orgs.). *Leticia Parente. Arqueologias do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

PERRY, Gill. *Playing at home: the house in contemporary art*. London: Reaktion Books, 2013.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade [1998]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia*. São Paulo: Masp, 2019.

PRECIADO, Paul B. *Pornotopia: an essay on Playboy's architecture and biopolitics*. New York: Zone Books, 2019.

SHTROMBERG, Elena. *Art systems: Brazil and the 1970s*. Austin: University of Texas Press, 2016.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

SNEED, Gillian. Gendered subjectivity and resistance: Brazilian women's performance for camera, 1973-1982. New York: Cuny, 2019.

TRIZOLI, Talita. Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 1960 e 1970. In: MONTEIRO, Rosana Horio; ROCHA, Cleomar de Souza. (orgs.). V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, *Anais...* Goiânia: UFG/FAV, 2012.

VALENTE, Paulo Gurgel. Em casa com Clarice. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/11/11/em-casa-com-clarice/>

VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Iole de Freitas: corpo/espaco*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

VISHMIDT, Marina. Realismo reprodutivo: por uma crítica estética do trabalho de gênero [2018]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia*. São Paulo: Masp, 2019.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

RAMOS, Paula Nogueira. Casa-criação: problemas espaciais na obra de artistas brasileiras da década de 1970. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 137-164, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>