

ALÔ, É A LETÍCIA?¹

Renan Marcondes

Escrever sobre a Letícia me coloca muitas dificuldades. Não sou apenas filho da Letícia, sou também filho de seu trabalho. De fato, muito do que eu faço, seja no plano da criação artística, seja no plano intelectual, me remete de alguma forma ao trabalho dela. Por outro lado, fui não apenas testemunha atenta de seu trabalho, mas também um colaborador em níveis muito diversos, mas sempre presente e interessado: fui modelo, fui câmera, fui fotógrafo, fui produtor e fui mesmo coautor.

A obra de Letícia Parente é pouco conhecida, seja da crítica, seja do grande público. Isso se deve, em grande parte, ao fato de que a arte-mídia só veio a ganhar espaço no circuito de arte no Brasil muito recentemente. Mesmo se restringirmos a arte-mídia a um dos seus principais meios de expressão, a videoarte, nenhum dos grandes artistas do *mainstream* é videoartista. Nenhum dos críticos do *mainstream* tampouco tem sequer um texto relevante sobre videoarte no Brasil.

Por outro lado, muito do que foi produzido em termos de arte e mídia no Brasil, nos anos de 1970, foi perdido. Grande parte dos trabalhos de xerox e arte postal, bem como de vídeo e videotexto foi perdida, seja porque se tratava de materiais frágeis, seja por causa da obsolescência dos equipamentos, seja pelo despreparo da instituição da arte do Brasil (que inclui os museus, os colecionadores e os artistas) no que diz respeito ao arquivo. Mais de

¹ Trata-se de uma frase dita em um vídeo de Letícia Parente, intitulado *A Chamada* (1978), considerado perdido. Na própria descrição da artista: “A artista entra num apartamento, chega à sala onde numa mesa está um gravador de som e um telefone. Grava numa fita a pergunta: ‘ALÔ, É A LETÍCIA?’. Repete a pergunta muitas vezes. Para a gravação. Volta a fita. Aciona de novo o gravador e deixa a pergunta ecoando. Liga para o telefone do seu próprio apartamento e deixa o fone perto do gravador. Sai do apartamento, desce as escadas, chega à rua, desce a ladeira, entra no seu próprio prédio, sobe as escadas, chega à porta de seu apartamento, abre a porta com a chave, escuta o telefone tocando, retira-o do gancho, ouve sua voz gravada perguntando: ‘ALÔ, É A LETÍCIA?’ Responde: ‘É A LETÍCIA...’”

um terço dos vídeos de Letícia foram perdidos, porque ela enviava para as exposições seus próprios *masters*, uma vez que ela não tinha, à época, como fazer cópias de seus trabalhos.²

Em geral, a obra de Letícia é conhecida por meio de seus vídeos. Entretanto, o vídeo não foi sequer o principal meio de expressão de Letícia. Letícia foi iniciada em arte tardiamente, aos quarenta anos de idade (1971), nas oficinas de Ilo Krugli e Pedro Dominguez, no Rio de Janeiro. Já de volta a Fortaleza, depois de participar de várias exposições coletivas e receber um prêmio de aquisição do Salão de Abril, realiza, em 1973, sua primeira exposição individual (no Museu de Arte da Universidade do Ceará – MAUC), com um conjunto de 29 gravuras.

Em 1974 se muda para o Rio de Janeiro, para fazer o doutorado, e continua a frequentar oficinas de arte. Dentre todos os seus professores, o único que deixou marcas em sua obra foi Anna Bella Geiger, de quem ela herdou um certo tipo de poética conceitual na qual se dissolve a separação entre os aspectos visuais e conceituais da obra, entre arte e vida, arte e política. Ainda no final de 1974, alguns colegas e ex-alunos de Anna Bella constituem um grupo de arte que foi decisivo para o seu trabalho futuro.

Entre 1974 e 1982, esse grupo, que passou a ser muito conhecido como pioneiro da videoarte no Brasil, formado por Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi, produziu uma série de vídeos que circularam em grande parte dos eventos de videoarte no Brasil ou no exterior. Na verdade, o vídeo era apenas um dos meios empregados entre muitos outros, como a fotografia, o audiovisual (a projeção de *slides* com som), o cinema, a arte postal, a xerox e a instalação.

A produção desse grupo de artistas, entre eles a de Letícia, é fundamental para a história da arte e mídia no Brasil. Não apenas eles estão entre os pioneiros no uso que se fez desses meios, como sua produção teve um tremendo impacto entre seus pares. E é evidente que, nesse caso, além dos meios empregados, o grupo desempenhou um papel primordial.

² Isso foi, aliás, o que a motivou a realizar duas cópias do seu vídeo *Marca Registrada*, uma em preto e branco (1975) e outra colorida (1980). Na verdade, o *master* da primeira versão foi dado como perdido, em uma mostra na Argentina, no CAIC, tendo retornado anos depois.

Roberto Pontual costuma situar esse grupo como parte do que ele veio a chamar de geração 70 (entre os quais estão, além do grupo, Antônio Manuel, Maria Maiolino, Cildo Meireles, Artur Barrio, João Alphonsus, Waltércio Caldas, Iole de Freitas, Tunga, entre outros), geração composta de artistas de tendência experimental e/ou conceitual que surgiu concomitantemente com o aprofundamento da crise do repertório modernista e formalista, com a emergência, no Brasil, dos novos suportes e meios de produção imagética (fotografia, cinema, audiovisual, artes gráficas, arte postal, xerox) e de novos espaços, entre eles a área experimental do MAM do Rio de Janeiro e o MAC de São Paulo.



Letícia Parente, **Armário de mim**



Letícia Parente, da série **Mulheres**

O Audiovisual

O audiovisual desempenhou um papel interessante e jamais foi devidamente analisado na produção de alguns artistas nos anos de 1970. Muito se falou sobre os *Quasi-cinema*, de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, por se tratar não apenas de um audiovisual, mas de uma instalação audiovisual. Muito pouco, porém, sobre as experiências dos outros artistas. Segundo Frederico Moraes, também ele autor de algumas experiências de audiovisual,

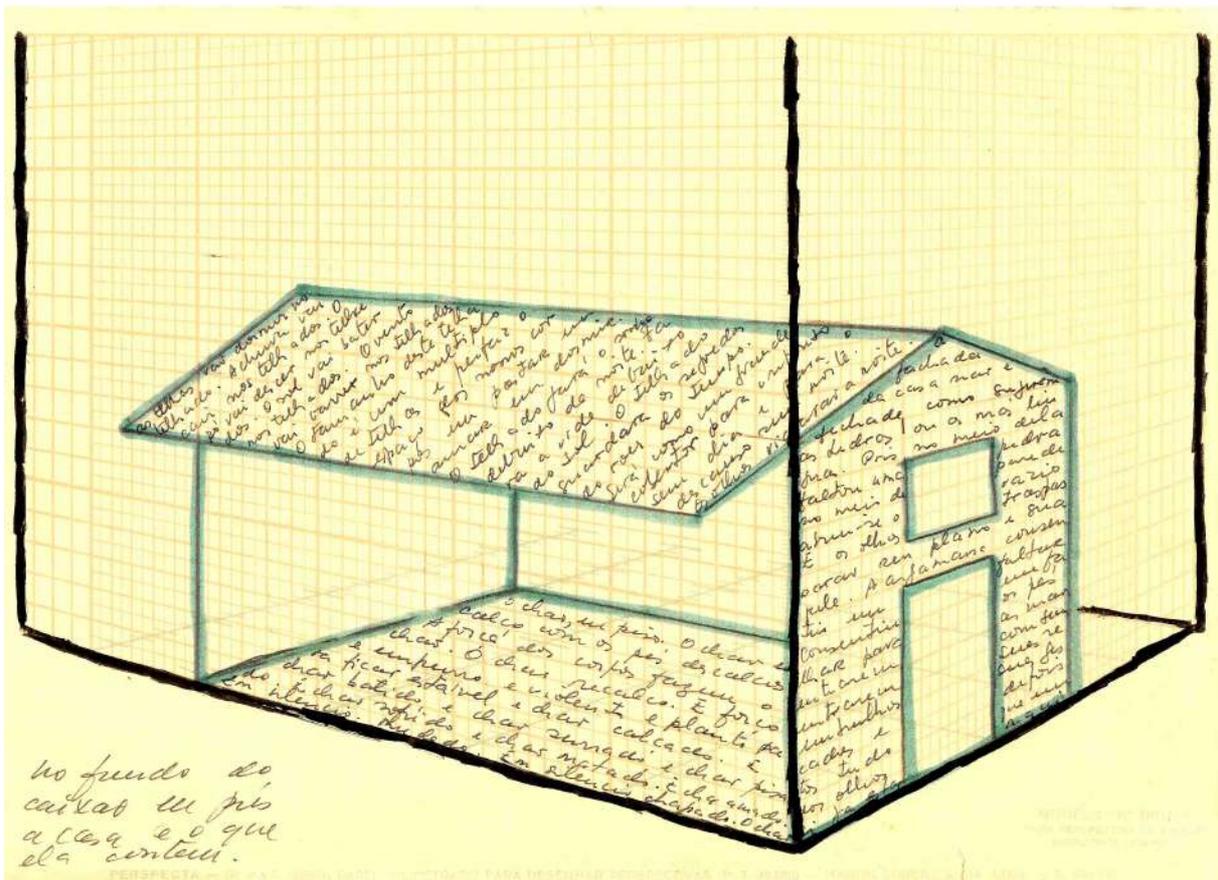
Performatus

tratava-se de um veículo propício à documentação de obsessões dos artistas e dos problemas brasileiros, a exemplo do documentário cinematográfico.



Letícia Parente, da série **Mulheres**

Letícia realizou uma meia dúzia de audiovisuais. Em seu *Armário de Mim*, Letícia nos mostra uma série de imagens de um mesmo guarda-roupa, em que desfilam os objetos (roupas brancas, roupas pretas, temperos, papéis amassados, condimentos, cadeiras, objetos de culto) e as pessoas (em um deles, todos os cinco filhos são colocados dentro do armário) da casa, compondo ao mesmo tempo uma estranha taxionomia e um retrato miniaturizado da casa e da artista. Ao mesmo tempo que vemos as imagens dos objetos que compõem essa estranha taxionomia, escutamos a artista falar sob a forma de reza, cujo refrão é “eu, armário de mim”. Como em outros trabalhos da artista (a série de artexerox *Casa*, o vídeo *In*), as imagens, objetos e gestos do cotidiano nos revelam uma “arqueologia do tempo presente” (Letícia).



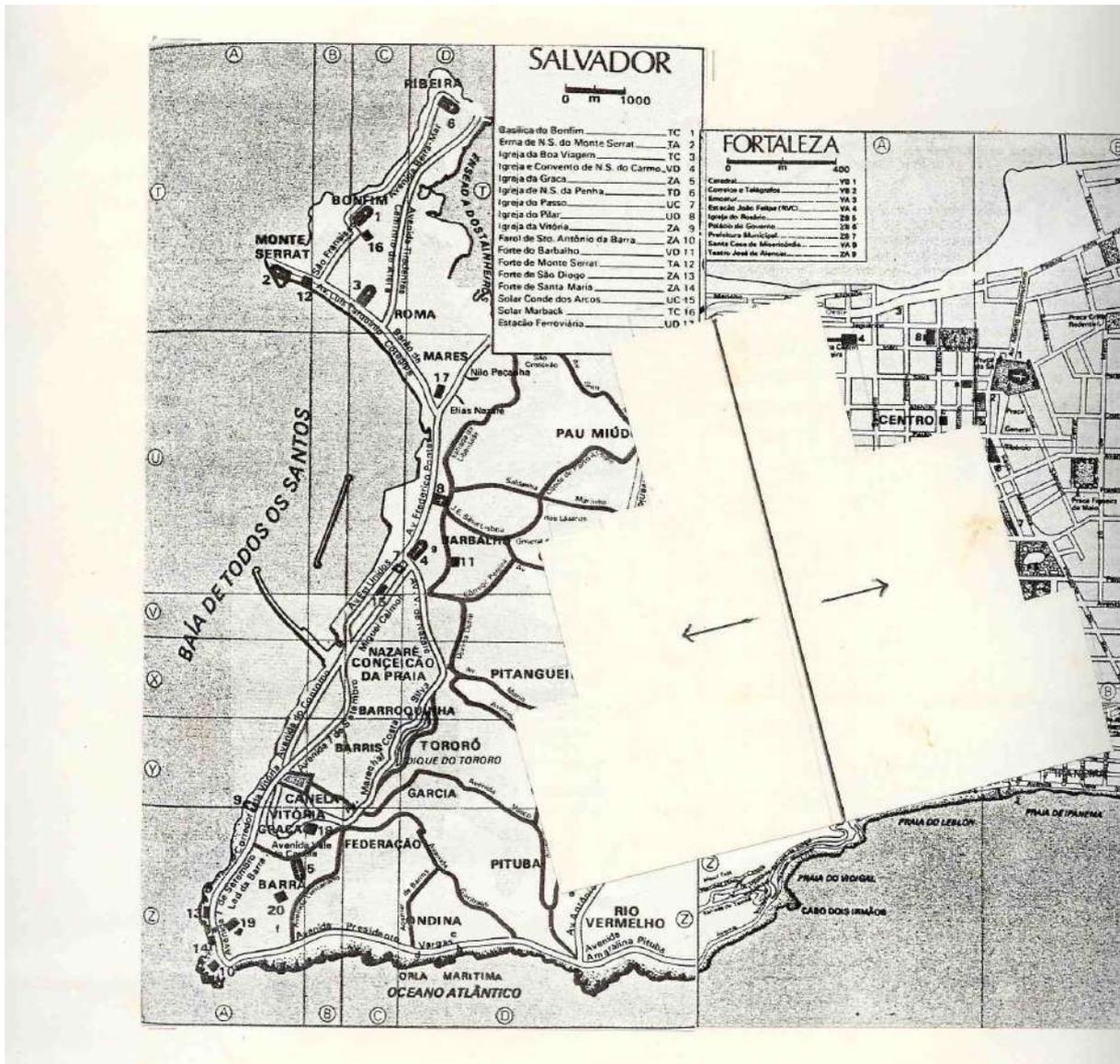
Letícia Parente, da série *Casa*

A Arte Postal

Letícia era profundamente construtivista, ou seja, acreditava ser a realidade o ponto de chegada, e não de partida. Não se tratava, portanto, para ela, de representar uma realidade

Performatus

preexistente, mas de usar as imagens para produzir um efeito de realidade. Em seus trabalhos de xerox, temos distintas séries, das quais as mais conhecidas são *Casa* e *Mulheres*. Nelas, a artista pretende utilizar códigos gráficos à sua disposição para falar da condição da mulher em nossa sociedade. A casa é mais do que apenas um território ou um espaço neutro; ela é também a confluência de signos e de redes que nos compõem, nos produzem.



Letícia Parente, da série *Casa*

Em uma das imagens da série *Casa*, a artista propõe um mapa de uma cidade que é composta por duas cidades: a cidade da Bahia (como se chamava Salvador antigamente), e

a cidade do Rio de Janeiro. Essa é a cidade imaginária de Letícia, que antevê, de alguma forma, a cidade relacional, a cidade-rede, cidade topológica, concebida no projeto de Nelson Brissac, *Brasmitte*, que une a cidade de São Paulo à cidade de Berlim por meio dos bairros Brás e Mitte. Letícia era uma artista de pensamento topológico, heterotópico: sua casa é feita de signos e códigos diversos, de redes e de relações.



Letícia Parente, da série **Brueghel**

Xerox

A questão do corpo na arte vem sendo discutida de forma exaustiva nestes últimos anos. No Brasil, desde o “quase corpo” da obra neoconcreta, que via na obra de arte um “prolongamento da corporalidade”, aos *happenings* e performances dos anos 60, em que o corpo do artista se tornou um dos principais personagens por meio dos quais as obras vieram a se revelar como um processo de produção de subjetividade. Trata-se, antes de mais nada, de mostrar que o corpo é, por natureza, algo que escapa aos modelos de racionalidade e disciplinaridade cartesianos, iluministas, fordistas, tayloristas. 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.

Muito do trabalho de Letícia bebeu desta fonte, de uma espécie de neokantismo, seja ele estruturalista ou bachelardiano, em que a estrutura é uma categoria topológica e virtual, pura condição de possibilidade do que vemos, sentimos e fazemos. É nessa linha de pensamento que Letícia sempre parte do corpo ou da casa como lugares privilegiados para exprimir, ao mesmo tempo, o muro que separa o que liberta do que aprisiona. É nesse sentido que, a nosso ver, ganha importância a imagem da xerox do alfinete, ao lado do qual se escreve “liberta, aprisiona”.

Em uma outra de suas xerox, vemos uma série de imagens dos quadros de Brueghel, em que os personagens são como que aprisionados, assujeitados, amordaçados por meio de cestas e gaiolas. Trata-se, aqui, de uma imagem recorrente na obra da artista, para quem se a arte tem um papel, é o de nos levar a repensar os processos de subjetivação.

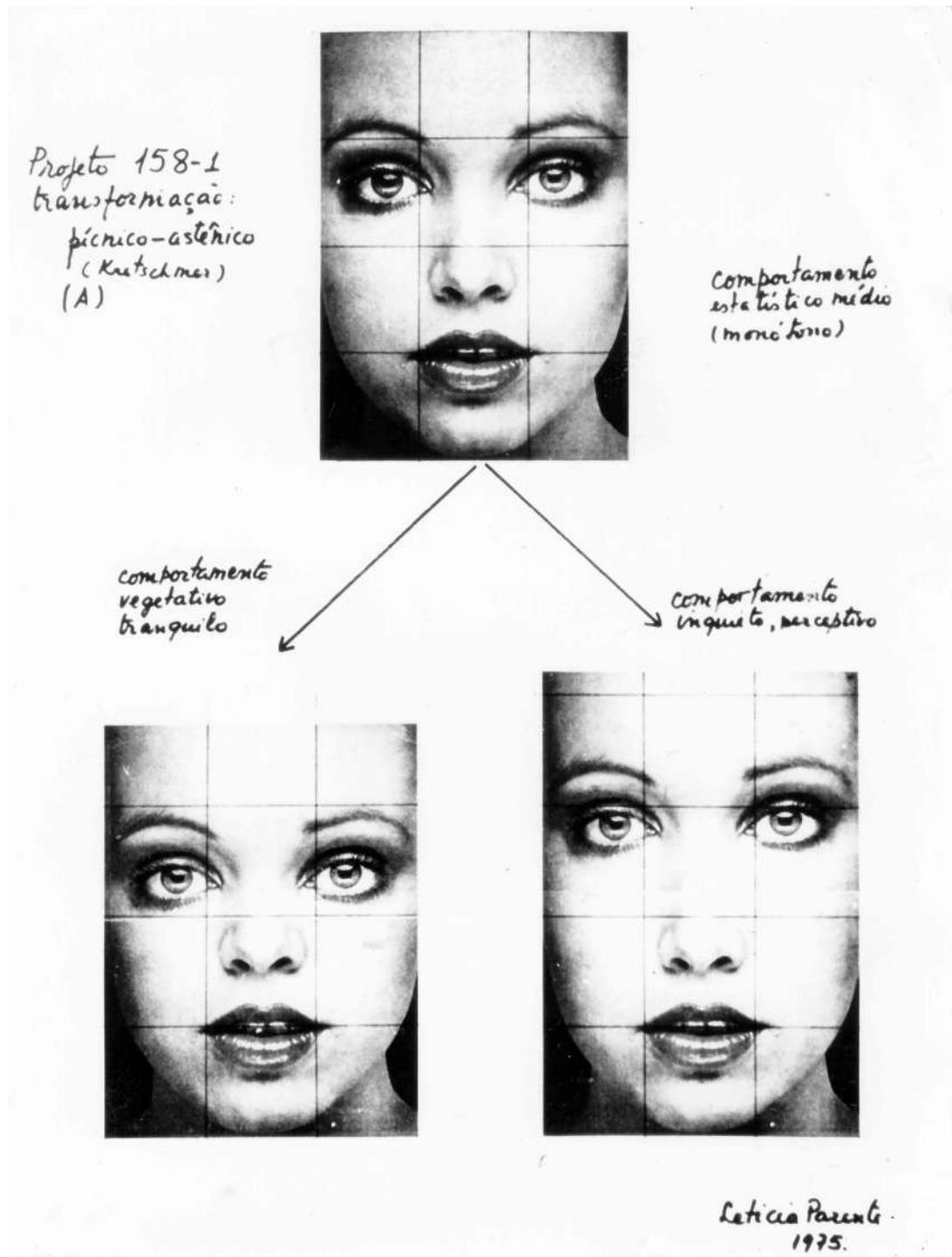
Fotografias

Uma das séries mais conhecidas do trabalho fotográfico de Letícia é a série *Projeto 158*, em que ela se apropria de imagens de rostos de modelos em revistas femininas. Ela submete as imagens dos rostos a deformações, de forma a tornar um rosto mais longilíneo ou ao contrário. Essa ação visa a deflagrar uma problematização das taxionomias caracterológicas, que tendem a interpretar o determinismo de certos aspectos físicos sobre os aspectos psicológicos. Curiosamente, esse trabalho nos chama a atenção para os artistas do digital, que vieram a produzir deformações dos rostos por meio do uso do Photoshop. Na verdade, quando hoje se vê o trabalho de Letícia, percebe-se que a deformação do rosto não tinha nenhum sentido puramente imagético, mas visava a desencadear uma problematização dos modelos sociais de apreensão do rosto.

Em uma outra série fotográfica criada pela artista, esta sem título, em que apresenta o seu corpo – fotografias que eu fiz do corpo da própria artista, a seu pedido e em função de suas ideias –, Letícia submete seu corpo a uma série de torções e tensões. Aqui, vemos claramente que o corpo não é mais tomado em uma imagem apaziguadora, cartesiana.

Performatus

Portanto, o corpo não é mais o que separa o sujeito do objeto, ou melhor, o pensamento de si mesmo, mas é algo em que se deve “mergulhar” (o mergulho no corpo era como que a fórmula produzida por Hélio Oiticica para exorcizar o platonismo, o purismo, o formalismo modernista) para ligar o pensamento ao que está fora dele, como o impensável.



Leticia Parente, da série Projeto 158, 1975

PERFORMATUS

O que é o impensável? É, em primeiro lugar, o intolerável, que leva ao grito silencioso de um corpo torturado involuntariamente, silenciosamente; é o desespero que leva a artista a contorcer seu corpo até se deformar, em gestos inúteis, vazios, inqualificáveis; é a cerimônia estranha, que consiste em forçar o corpo a se libertar por meio de atitudes fora de convenções; é, sobretudo, submeter o corpo a uma cerimônia, teatralização ou violência, como no caso em que o corpo tenta se mostrar em uma postura impossível.



Letícia Parente, **Marca Registrada**, 1975

O Vídeo

Nos vídeos dos pioneiros, em geral realizados em um único plano-sequência, gestos cotidianos repetidos de forma ritualística – subir e descer escadas, assinar o nome, maquiar-se, enfeitar-se, comer, brincar de telefone sem fio – são encenados de modo a produzir uma imagem do corpo. Nos vídeos do grupo, a imagem é uma inflexão, uma dobra, mas a dobra passa pelas atitudes do corpo, pelo “mergulho no corpo” – termo de Oiticica que retomamos como expressão da reversão estética, a cura da obsessão formal modernista.



Leticia Parente, *In*, 1975

A questão do corpo retorna aqui como um conceito ou atitude crítica, que nos força a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos. Em *Passagens* (1974), Anna Bella Geiger sobe e desce lentamente escadas em um ritmo constante, como em um rito de passagem; em *Dissolução* (1974), Ivens Machado assina o seu nome uma centena de vezes até ele se dissolver; Sonia, em *Sem título* (1975), entra em transe como forma de reagir contra o intolerável da televisão, que atrapalha a sua refeição; em *À Procura do Recorte* (1975), Miriam Danowski recorta bonequinhos em folhas de jornal como forma de transmutar os pequenos gestos em rituais transgressivos; em *Estômago Embrulhado*, Paulo Herkenhoff transforma o ato visceral de comer jornal em uma irônica pedagogia de como “digerir a informação”; em um vídeo coletivo, *Telefone Sem Fio* (1976), o grupo de artistas disposto em círculo brinca de telefone sem fio enquanto a câmera roda em torno deles e o espectador assiste ao processo de transformação da informação em ruído, revelando, por meio de uma

brincadeira popular, uma das principais questões teóricas da comunicação (o ruído é parte do processo de comunicação e não apenas interferência).



Letícia Parente, **Preparação I**, 1975

A obra de Letícia Parente é marcada pela ideia de extrair do corpo uma imagem que nos dê razão para acreditar no mundo em que vivemos. Os vídeos dessa artista são, cada um deles, preparações e tarefas por meio das quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam. Em *Marca Registrada* (1975), Letícia, seguindo uma brincadeira nordestina, costura, com agulha e linha, na planta do pé, as palavras *Made in Brazil*, ao mesmo tempo que revela o processo de coisificação do indivíduo, presente em vários de seus vídeos; no vídeo *In* (1975), vemos a artista entrar em um armário, como tivesse se tornado roupa; em *Tarefa I* (1982), a artista se deita em uma tábua de passar e uma preta passa a sua roupa a ferro (o contraste entre as mãos da negra que passa a ferro, mas cujo rosto está fora de quadro, e a mulher branca deitada na tábua de passar faz desse vídeo

uma versão tropicalista do quadro de Manet); no vídeo *Preparação I*, a artista se prepara para sair, mas, ao se maquilar, cola esparadrapo em seus olhos e em sua boca, para revelar que seus olhos e sua boca são pura máscara assujeitada pelas convenções; em *Preparação II*, a artista se aplica uma série de vacinas contra preconceitos (racismo, colonialismo cultural, mistificação da arte etc.).

Esses vídeos guardam muitas características comuns: todos eles são realizados no espaço doméstico; a artista é quem realiza as ações que, quase todas elas, remetem às ocupações femininas (guardar roupa, passar roupa, costurar, se maquilar etc.); nenhum deles contém falas; todos são realizados em plano-sequência. Isso me fez pensar na possibilidade de fazer uma instalação, em que eles fossem projetados lado a lado, em uma grande parede de vinte metros, de forma que os aspectos comuns – a coisificação da pessoa, a condição feminina, a opressão das tarefas e preparações cotidianas – fossem potencializados.

Para alguns críticos, os trabalhos de Leticia e do seu grupo são como que registros de performances. Isso porque os aspectos técnicos da filmagem e da montagem são relegados a um segundo plano. Em todo caso, o que importa é que nos vídeos dos pioneiros, a câmera e a filmagem agem sobre os corpos e personagens como um catalisador. Entretanto, hoje, fica cada vez mais claro que os trabalhos de videoarte diferem dos outros em parte por uma espécie de secura, de quase ausência de decupagem e de montagem. Na verdade, há um desconhecimento da própria história do cinema de artista, aliado a uma certa postura de colonizado. Não creio que diriam que os filmes de Andy Warhol e de Michael Snow são simples registros de performance. Os corpos monogestuais de Warhol (alguém dorme [*Sleep*], alguém come [*Eat*], alguém “experimenta” um boquete [*Blow Job*], alguém se beija [*Kiss*]) e os planos-sequência vazios de Snow (os 45 minutos de *zoom* de *Wavelength*, as três horas de movimentos panorâmicos de *La Région Centrale*) são das principais tendências do cinema experimental, em um processo de radicalização dos tempos mortos do cinema do pós-guerra (neorrealismo, *Nouvelle Vague*, cinema novo mundial).

As Instalações

Dentre todos os seus trabalhos, o mais expressivo e atual, a nosso ver, é a instalação *Medidas*. Em primeiro lugar, *Medidas* reúne os principais conceitos e elementos

do trabalho de Letícia: o corpo, o rosto, a transformação da ação física, da presença, em ação cognitiva, e sobretudo a problematização dos modelos de produção de subjetividade. Em segundo lugar, *Medidas* utiliza os principais suportes e meios de expressão usados por Letícia ao longo de sua carreira: a fotografia, o audiovisual, a xerox, a instalação, entre outros. Evidentemente, os novos meios de produção de imagem não são, no caso de Letícia, determinantes – neles, o meio não é a mensagem, como diria McLuhan –, mas são sem dúvida condicionantes, isto é, são a condição. Finalmente, *Medidas* é, a nosso ver, a primeira grande manifestação de arte e ciência no Brasil.

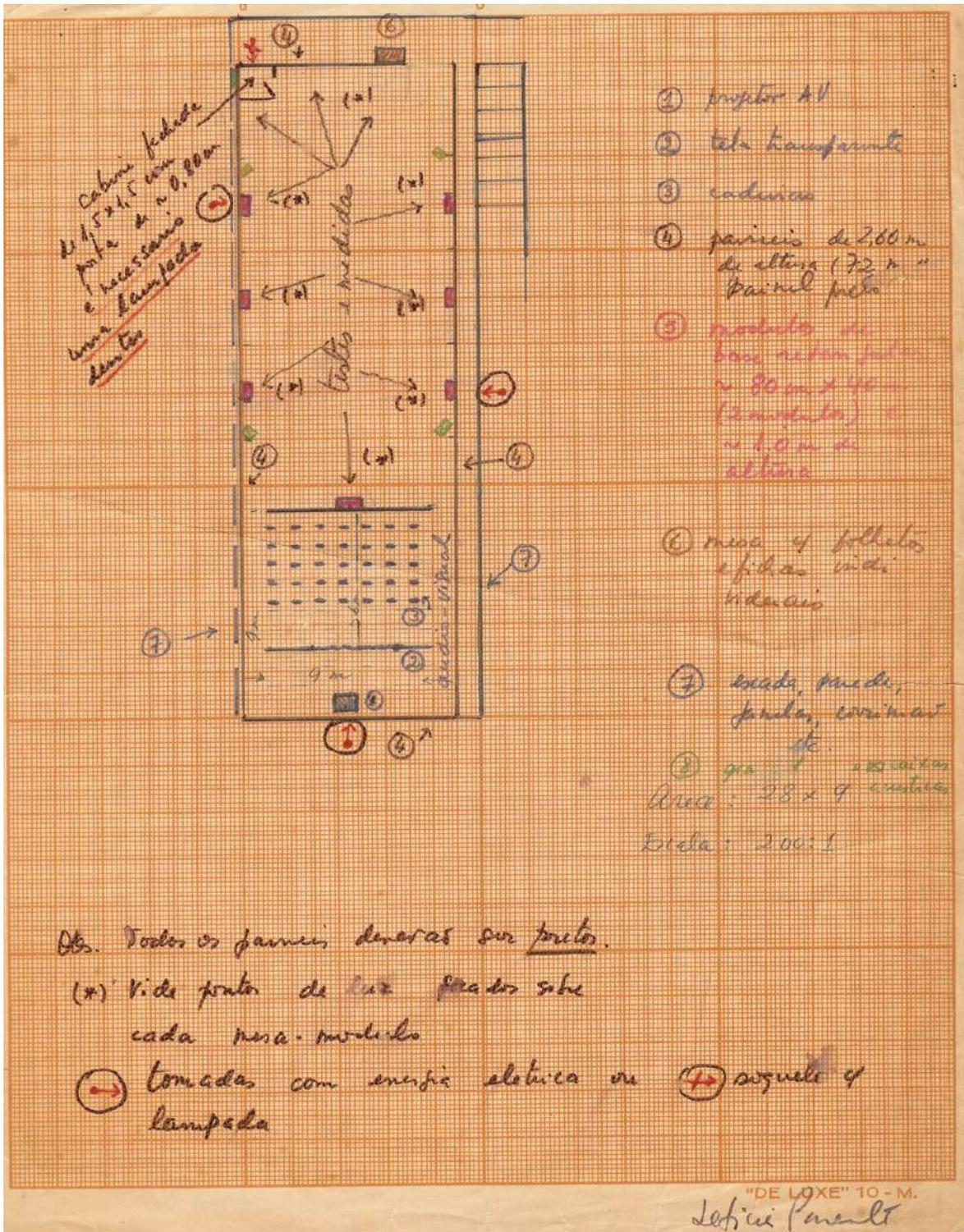
O texto de Roberto Pontual, que escolhemos publicar no catálogo *Letícia Parente: Preparações e Tarefas* (organização de minha autoria e publicado pelo Paço das Artes em 2007), nos apresenta uma descrição bastante correta da exposição *Medidas*. Entretanto, há uma série de questões a serem aprofundadas. Uma delas diz respeito à forma como Letícia se aproxima da estratégia estruturalista, em particular de Michel Foucault, de desnaturalizar o corpo, de pensar o corpo como algo que é produzido pelas forças biopolíticas. O que é interessante no pensamento estruturalista, que é um pensamento do dispositivo por excelência, é que ele procura pensar os campos de força e as relações que constituem os sujeitos e signos dos sistemas culturais para além de suas particularidades psicológicas (pessoalidade) e metafísicas (significação). O pensamento estruturalista é relacional, embora tenha guardado um resquício de idealismo, seja porque acredita em estruturas essenciais e formas *a priori* (por exemplo, o incesto e a castração para a psicanálise e para a antropologia), seja porque acredita na homogeneidade dos elementos que formam a estrutura (são da mesma natureza).

Segundo Foucault, um dispositivo possui três níveis de agenciamento: 1. conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e de poder, disposições subjetivas e inclinações culturais etc.; 2. a natureza da conexão entre esses elementos heterogêneos; 3. a *episteme* ou formação discursiva no sentido amplo, resultante das conexões entre os elementos. Na verdade, a visada sistemática da concepção foucaultiana está plenamente contemplada na etimologia da palavra “dispositivo”.

Há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais etc.) concorram para produzir no corpo social um certo efeito de subjetivação, seja ele de normalidade e de desvio (Foucault), seja de

Performatus

territorialização ou desterritorialização (Deleuze), seja de apaziguamento ou de intensidade (Lyotard). No caso de Letícia, as medidas são produzidas no sentido de gerar no corpo dos visitantes um efeito de desocultamento dos dispositivos sociais.



Letícia Parente, Medidas: Proposta de arte experimental

Nesse sentido, o que ela faz é criar uma situação, um dispositivo (na verdade, um conjunto de dispositivos) interativo de medição do corpo. Não se trata de forma alguma de medir para fazer o visitante conhecer o seu próprio corpo (aqui, o espectador já não tem mais nada de espectador, ele interage, no sentido mais forte dessa palavra). A estratégia é muito mais a de desvelar o trabalho ocultado pelo sistema produtivo por meio do qual produzimos nosso corpo ao tentarmos nos adequar aos modelos que o sistema decreta, em função de suas estratégias de saber, de poder e de produção de subjetividade (os três eixos principais do sistema de pensamento foucaultiano).

Na verdade, a exposição de Letícia joga com duas estratégias básicas: trata-se de um dispositivo de mobilização do espectador (que age no nível do sensório-motor, ou seja, das ações perceptivas, físicas, afetivas), no sentido de operar as medições solicitadas, e de um processo de desocultamento, no sentido de nos levar pouco a pouco a perceber que as ações que fazemos no nível do sensório-motor têm como consequência a crença de que nosso corpo é natural, quando na verdade ele é fruto de uma negociação permanente entre os modelos do sistema (as normas, as prescrições, a disciplina, o conceito de saúde, do que é ou não melhor para o corpo, enfim, os modelos de racionalidade e de funcionalidade do corpo) e os nossos próprios desejos.

Trata-se fundamentalmente de uma exposição de arte e ciência, na medida em que ela desencadeia nos visitantes um confronto entre seus corpos e desejos singulares com os modelos científicos (ou pseudocientíficos) que ditam as normas e as prescrições, que pretendem calibrar a relação entre risco e prazer sobre os nossos corpos. Ao contrário das manifestações de arte e de ciência em geral, aqui a ciência é desnudada no sentido de que ela não é neutra, mas sim um campo por excelência de produção de subjetividade. Portanto, ao contrário da maior parte dos artistas que usam a ciência para produzir arte (mas, na maior parte dos trabalhos de arte e ciência, a ciência é o personagem principal da obra, de forma completamente anódina), Letícia produz arte como uma forma de nos libertar de uma certa visão da ciência.

PARA CITAR ESTA PUBLICAÇÃO

PARENTE, André. "ALÔ, É A LETÍCIA?". **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102.



Revisão ortográfica de Marcio Honorio de Godoy

Edição de Mãe Paulo

© 2014 eRevista Performatus e o autor