

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

KATHLEEN RAELE DE PAIVA SILVEIRA

O CORPO INSCRITO NA CRIAÇÃO POÉTICA DE LETÍCIA PARENTE

FORTALEZA

JUNHO DE 2016

KATHLEEN RAELE DE PAIVA SILVEIRA

O CORPO INSCRITO NA CRIAÇÃO POÉTICA DE LETÍCIA PARENTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará como requisito para obtenção do título de mestre no Curso de Mestrado em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Teixeira Marinho

Fortaleza-CE

Junho de 2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S1c SILVEIRA, KATHLEEN RAELE DE PAIVA.
O CORPO INSCRITO NA CRIAÇÃO POÉTICA DE LETÍCIA PARENTE / KATHLEEN
RAELLE DE PAIVA SILVEIRA. – 2016.
100 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2016.
Orientação: Profa. Dra. CLÁUDIA TEIXEIRA MARINHO.

1. ARTES. 2. LETÍCIA PARENTE. 3. PERFORMANCE. 4. CORPO. I. Título.

CDD 700

KATHLEEN RAELE DE PAIVA SILVEIRA

O CORPO INSCRITO NA CRIAÇÃO POÉTICA DE LETÍCIA PARENTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pósgraduação em Artes, da Universidade Federal do Ceará como requisito para obtenção do título de mestre no Curso de Mestrado em Artes.

Aprovada em 15 de junho de 2016.

Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano – UFC

Profa. Dra. Rosane Preciosa Sequeira - UFJF

Profa. Dra. Cláudia Teixeira Marinho

Orientadora

FORTALEZA-CE

2016

Ao Tempo.

AGRADECIMENTOS

Aos dois homens lindos do meu viver: Hilton e Ian por me ensinarem o verdadeiro sentido do amor.

Aos meus pais, Laura e Domilson, pela oportunidade de ser sua filha.

À Deus pela vida.

À Cláudia, pela orientação atenciosa, precisa e paciente.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico e Científico-FUNCAP por bolsa de estudos concedida em parte do tempo dedicado à pesquisa.

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1- O corpo na arte	14
1.1 O corpo como matéria da arte	16
1.2 A <i>performance</i> como pensamento do corpo na arte contemporânea	21
1.3 Os espaços de <i>performance</i> de Letícia Parente	28
Capítulo 2- A arte no corpo: o vestir como elemento performático	32
2.1 O vestir como lugar de performance	36
2.2. O corpo vestido por Letícia Parente	45
Capítulo 3- Letícia Parente e a construção de um corpo-artista	53
3.1 Corpo calado	59
3.2 Corpo coisa	72
3.3 Corpo artista	81
Conclusão	92
Referências Bibliográficas	98
Anexos	101

RESUMO

Kathleen Raelle de Paiva Silveira. O corpo inscrito na criação poética de Letícia Parente.

A presente dissertação analisa alguns trabalhos da criação artística de Letícia Parente abordando o marcante uso dos temas do cotidiano em suas obras. Assim, investigamos de que maneira a artista que profissionalmente exercia o magistério em Química aproximava a arte da vida em suas criações artísticas. A partir dessa análise, observamos diferentes usos que Letícia faz do corpo como lugar de experimentação em consonância com a produção de outros artistas de maneira a compreendemos como o percurso de Letícia Parente na arte se aproxima dos pressupostos que se atribuem à arte contemporânea, em especial à *performance*.

Palavras-chave: Letícia Parente, arte, performance, corpo.

ABSTRACT

Kathleen Raelle de Paiva Silveira. The body enrolled in poetic creation
Leticia Parente.

This dissertation analyzes some works of artistic creation Leticia Parente addressing the striking use of everyday themes in his works. Thus, we investigated how the artist professionally exercised teaching in chemistry approached the art of living more attentive way to the presence vest in their artistic creations. From this analysis, we observed different uses Leticia makes the body as a place of experimentation in line with the production of other artists in order to understand how the route Leticia Parente in the art approaches the assumptions that are attributed to contemporary art, especially the performance.

Keywords: Leticia Parente, art, performance, body.

Introdução

A presente dissertação pretende analisar algumas obras de Letícia Parente seguindo a compreensão de que ela, em sua trajetória artística, se *desmoldura* de um lugar em que o artista é tido como um ser privilegiado por supostamente possuir uma espécie de sensibilidade rara. O modo artístico de Letícia Parente me cerca desde os primeiros estudos acerca da relação que a arte pode estabelecer com a vida em suas práticas mais corriqueiras. Esta ligação, na verdade, vem sendo estudada por teóricos a partir de produções que buscam se conectar cada vez mais aos eventos do comum. No entanto, a dissertação desde o início se dá por investigar tal ligação através do recorte nas possibilidades de criação de si no vestir, compreendendo que este é um ato criativo impregnado pelo universo subjetivo do sujeito. Por esta conexão entre a arte e o que pode ser vivido, investigo a presença da veste como elemento performativo em algumas obras de Letícia Parente.

Partimos da observação de que a artista utiliza o corpo como um elemento primordial a ser explorado em suas ações ou propostas artísticas. O corpo como receptor e produtor de afetos, como matéria-prima para o tempo esculpir os mais variados tipos de transformações. Nessa modelagem, percebo que o vestir em sua relação direta com o corpo pode ser compreendido como um conjunto de matéria criativa no qual as constantes transformações do sujeito podem ser comunicadas (a si e aos demais) em sua visualidade mais cotidiana. Desse modo, propomos que o ato de vestir está impregnado da formação do indivíduo e de seu lugar no coletivo.

Portanto, a pesquisa se direciona para investigar o modo artista de Letícia Parente utilizar o corpo como espaço de criação, lembrando a peculiaridade de que Letícia não era profissionalmente artista. O interesse da pesquisa parte das experimentações em arte feitas por Letícia em seu cotidiano como indícios de que desenvolver um olhar transformador é um ofício que pode ser exercido independente da profissão. O interesse pelo conceito de vestir veio pela percepção que alguns trabalhos de Letícia sugerem dele como oportunidade de construir elos de ligação entre os hábitos de nosso cotidiano e

a possibilidade ininterrupta de nos criarmos enquanto subjetividade e coletividade.

Pensamos Letícia Parente como artista-propositora de um contexto em que os interessados em viver a arte se vissem convidados a pensar nas possibilidades que as práticas do cotidiano oferecem de se tornarem matéria para criação. A artista mais do que uma criadora, dispõe-se como agente de ativação no outro de suas capacidades de invenção da realidade.

O vestir aparece como um elemento capaz de contribuir para estas invenções no sentido de que ele é responsável por movimentar afetos que os sujeitos comunicam. Assim como o corpo é matéria comunicável, o ato de vestir se dispõe como escolha comunicável com a particularidade de oferecer infinitas formas de composição. Percebo a prática de escolha desta cobertura que age como uma espécie de codificação do corpo como possibilidade diária de criação de si. Inevitavelmente, esta escolha traz as interferências externas e se guia, sobretudo, pelo desejo de se expressar através de uma imagem construída. Portanto, o vestir constitui um elo sutil e poderoso entre o sujeito e a construção que ele faz de si, entre o sujeito e os seus mundos interno e externo. O vestir torna-se uma imagem rica por condensar elementos virtuais que se esforçam por ganhar visibilidade; é como um grande painel de conexão interna ao sujeito que se abre para o mundo.

Neste sentido, as obras de Letícia Parente escolhidas para compor a dissertação são vistas como exemplos da busca da artista em fazer a arte criar cotidianos nos quais o vestir está inscrito como elemento de criação poética. Interessada pelo que se passava no corriqueiro, a artista nos deixou registros de ações em que a veste ocupa um lugar importante para a constituição da proposta artística, será a partir destes trabalhos que faremos a relação da ação de vestir com a poética de Letícia: os vídeos *Marca Registrada* (1975), *Preparação I* (1975), *Preparação II* (1975), *In* (1975), *Eu armário de mim* (1975), *Tarefa I* (1982) e a instalação *Medidas* (1976)¹.

¹ Os links para todos os trabalhos citados estão nos anexos.

A partir deste material podemos traçar conexões entre ciência, arte, política e corpo, como fez a artista nos anos de sua vida dedicados não somente ao exercício do magistério em Química, mas também à experimentação artística. Na produção de Letícia, fica evidente um caminho para compreender a rotina do vestir como criação corpóreo-subjetiva em que estão implicadas forças de ordem ética, estética, política, entre outras.

Logo, percebemos que seria imprescindível uma análise da prática artística de Letícia em sua maneira particular de olhar para o corpo, levando em consideração o ambiente histórico-político em que sua produção estava inserida. Neste caminho, adentrar no universo artístico de Letícia traz a necessidade de estudar o modo como o corpo foi sendo percebido na arte como instrumento mais acessível para expressão. Por isso, é necessária a descrição dos momentos na história da arte em que o uso do corpo foi adquirindo força poética, a partir da identificação de três modos diferentes em que o corpo foi percebido por Letícia e vestido pelas suas ações: corpo calado, corpo coisa e o corpo artista.

Portanto, no capítulo 01 propomos como alguns movimentos, em específico a *Pop Art*, o Minimalismo e a *Performance* reverberaram nas experiências artísticas de Letícia Parente no que diz respeito à escolha dos temas do cotidiano, dos espaços familiares; até mesmo o uso do corpo nas suas experiências. Veremos como os procedimentos metodológicos desses movimentos impactaram na escolha de Letícia se desvincular de formalismos e rigores que ainda tornavam o corpo matéria de representação na arte.

Nesse sentido, Archer (2001) nos esclarece sobre o contexto que favoreceu a expansão dos materiais utilizados como artísticos até chegar o ao próprio corpo do artista, veremos as bases que este autor supõe que sejam as da arte contemporânea. Do mesmo modo, Canongia (2005) nos propõe como os artistas se aproximaram das “coisas comuns”, das vivências do cotidiano e dos espectadores interessados em intervir na obra de arte. Muito embora, percorremos mais detidamente o caminho da *performance* através do diálogo com outros artistas que diversos autores (Glusberg, Beckett, Morin, Sanchez) trazem para compreendermos melhor o modo artístico de Letícia Parente.

No capítulo 02 veremos como a vestimenta aparece em algumas expressões performáticas e colabora para a percepção ou transformação do corpo como utilizado na arte contemporânea. A partir da análise de autores que trabalham a noção do corpo e a sua construção na contemporaneidade, propomos que a partir de algumas ações de Leticia Parente podemos conectar o vestir como elemento disparador de outras ações inventivas, internas e externas ao indivíduo.

Assim, o conceito de corpo-artista formulado por Greiner (2005) aparece neste capítulo e no terceiro para falar de um profundo processo acolhido pela arte contemporânea de desestruturação e estruturação efetuado pelo corpo e no corpo que recentemente foi admitido, por meio da união entre os pensamentos científico, artístico e filosófico. Neste sentido, Baitello (2008) colabora com o pensamento acerca do papel do corpo nos processos comunicacionais como espaço de percepção, vivência e prolongamento de vínculos.

Conectamos ao pensamento de Nietzsche (apud DIAS, 2011), o qual nos propõe que a vida adquire potência quando se movimenta em forças criadoras com o caráter processual com que Leticia Parente formula seus trabalhos. A partir da pesquisa de Salles (1998) a respeito do processo de criação artística como gesto inacabado, e na investigação do processo de criação em arte de Leticia Parente, vemos que a “ação transformadora” operada pelo olhar da artista sobre a realidade pode ser comprovada na maneira como trabalhava os temas escolhidos. Veremos que o fazer artístico de Leticia está relacionado à sua maneira de se posicionar no mundo; os interesses estéticos se nutrem da perspectiva ética adotada pelo sujeito artista.

No capítulo 2 vemos ainda de que modo o vestir é pensado como um lugar de performance observando as propostas de Leticia Parente e as teorias que consideram a veste como uma expressão subjetiva por refletir uma escolha individual e dar ao sujeito inúmeras possibilidades de compor uma visualidade.

Já no capítulo 3 aprofundamos a análise do corpo como construção artística nas obras de Leticia Parente. O corpo para ela era tido como um elemento que se transforma conforme a intenção poética do trabalho e que

anuncia modos de uso do corpo como suposto pela arte contemporânea. Veremos os modos que Letícia escolheu para revelar corpos que sobreviveram na iminência de se tornar objeto – pelas demandas sociais, éticas e políticas. Desse modo, teremos as propostas de corpo-sem-órgãos (DELEUZE, 2004), corpomídia (GREINER, 2005) e corpo vivo (BAITELLO, 2008) sugeridas em alguns trabalhos de Letícia Parente.

Portanto, vemos que nesta pesquisa, falar de vestir também é falar de corpo, não somente do ser que o habita, mas da própria veste como esse órgão externo, fabricado pela necessidade do indivíduo de criar outras camadas para si. Falar do trabalho de Letícia Parente é falar de corpo, é falar de arte, ciência, política, ética, vida.

Partimos do percurso artístico de Letícia para observar de que maneira o cruzamento entre tantas forças que definem o fazer arte mesclam-se com o cotidiano. Letícia nos dá pistas sobre a arte como “um instrumento de descoberta e conhecimento do mundo, remetendo àquele que se conecta com ela; não ao seu conteúdo mais direto, propriamente dito ‘mas ao modo pelo qual ele é transmitido (processo)’². Temos na compreensão desta pesquisa que o vestir não está para esconder, mas para revelar corpos desde o seu sentido mais particular, na sua singularidade, na rede de relações e ações que os constituem, nas suas várias camadas.

² Trecho do texto “Projeto de Arte Experimental” escrito por Letícia Parente em 1976. (apud PARENTE, 2008, p.95)

1 O corpo na arte

Começamos nossa caminhada mostrando o pensamento de arte a partir da produção de três momentos (*Pop Art*, Minimalismo e *Performance*) que consideramos importantes para acompanhar de que maneira o corpo foi se tornando instrumento fundamental da experimentação artística de Leticia Parente. Para contextualizar a produção da artista, focamos em aspectos de um modo de fazer arte que investe no abandono gradual do objeto em função do acolhimento do meio de afecção e criação mais próximo ao sujeito: o corpo.

Para isso, falamos sobre artistas que escolheram se desvincular de formalismos e rigores, ainda que de modo extremo, por considerarem que desta maneira teriam mais liberdade para questionar o poder sobre o corpo. Muitos desses artistas utilizavam meios violentos para exercer suas propostas, no intuito de lembrar o terror físico e emocional causado pelas guerras ou governos repressores de suas épocas. No entanto, a dor experienciada pelos artistas era produto de um pensamento que escolhia engendrar meios de levar o corpo aos seus limites físicos.

O contexto de intensos avanços científicos, tecnológicos e de mudanças culturais e comportamentais possibilita apontar a década de 1950 como um divisor também na arte, por trazer perspectivas que transformariam radicalmente o modo de fazê-la e compreendê-la. Muitos movimentos artísticos daquele período decidiram renunciar a uma espécie de corpo que não podia ter voz ativa, que vivia amordaçado por um conjunto de regras que tomava das pessoas o direito às escolhas de vida.

Contudo, o cenário ainda era desfavorável ao desenvolvimento de movimentos artísticos livres da representação. Nesse sentido, a expansão dos materiais introduzidos como matéria da arte— desde os mais concretos, como pedra e metal, aos mais volúveis, como ar e água, até tomar os gestos, as ações, o impalpável— é descrita por Michel Archer (2001) como um importante aspecto em comum entre a *Pop Art* e o Minimalismo, que, segundo o autor, são fundamentais para compreender o desenvolvimento da liberdade em arte como vemos hoje. A partir desses dois movimentos, pôde-se notar a aproximação entre arte e vida e seus desdobramentos na década de 1970, anos transformadores no que diz respeito aos novos questionamentos sobre política,

identidade e cultura, além das reivindicações de cunho feminista, que causaram bastante impacto no mundo ainda regido pelo conservadorismo masculino.

Sobretudo por seu caráter de afecção com as forças do tempo, identificamos a *Pop Art* e o Minimalismo como procedimentos que decorrem de uma arte que foi profundamente modificada pelos deslocamentos de posicionamentos culturais e comportamentais que se espalhavam pelo mundo. Seguindo um estado de percepção contínua das mudanças, estes movimentos deram à arte a possibilidade de repensar os seus suportes de expressão.

De maneira geral, temos a Escola de Frankfurt como um importante acontecimento, visto que esta propunha o desenvolvimento de um senso crítico que se contrapunha aos valores sociais já instaurados. Desse modo, determinados aspectos da sociedade àquela época eram duramente criticados, tais como o sistema econômico vigente, a arte, o consumo e a política.

Vemos que essas mudanças geradas pelo pós-guerra fora sentido pela indústria cultural - que incluía o combate ao consumo exacerbado, ao uso das pessoas como meras alimentadoras desse consumo, a modos de vida oferecidos em prateleiras, dentre outros cenários, acabou por trazer a necessidade de trabalhar os temas do mundo cotidiano na arte.

As ações de Duchamp mostraram-se mais contundentes nesse contexto de transformações. Ele foi um artista cujas ações foram importantes para dismantelar os parâmetros do que era aceito como arte e por abrir espaço para pensar o objeto de arte além dele mesmo. As propostas de Duchamp proporcionaram compreender o objeto como um conector de ações que partiam de um sujeito criador e que desejavam tomar vida em outros sujeitos. As ações saíram de um lugar de possibilitadoras do objeto de arte para se tornarem constituintes da obra de arte, expressão central daquele processo, podendo ser pensadas como a própria obra de arte.

Neste sentido, Sánchez (2004) aponta como necessária a reflexão sobre as obras de Duchamp, pois nelas o corpo ainda não atinge o sentido do toque, ainda não se faz presente, apesar de já sublinhar o desejo de sua presença. O autor considera que Duchamp realizou um grande avanço na arte, pois por mais que suas obras ainda estivessem voltadas para o visual, expressavam o desejo de presença da materialidade corpórea.

O trabalho de Leticia Parente consiste em compreender a expressão artística, mesmo que ainda representada por um objeto, como ação que nos convida a pensar que o primeiro sopro de vitalidade da obra está naquele que a gerou: o artista em sua matéria de sensorialidades disposto à percepção atenta de si e do entorno. Buscamos o corpo da artista, na sua materialidade preceptora, a fim de identificar como ele se inquieta para devolver ao mundo o produto de seu caráter de afetividade com o mundo.

1.1 O corpo como matéria da arte

Entre os anos 1960 e 1970, no enleado de fronteiras surgiram muitos movimentos, tais como: Conceitual, Processo, Antiforma, *Land*, Ambiental, *Body*, Política e *Performance*. T tamanha pluralidade nas manifestações foi importante; o fato de não haver mais um padrão supremo deu aos artistas tamanha liberdade que se tornou possível pensar mais nas particularidades de cada contexto e trabalhá-los de forma variável, ou seja, o artista não necessariamente devia seguir um único estilo de criação para ter sua obra aceita.

Para Michel Archer (2001, p.05), a *Pop Art* e o Minimalismo, como importantes afluentes da arte contemporânea, revelam “[...] o interesse pelo corriqueiro, a disposição de abarcar o acaso (não apenas uma herança do Dadaísmo, mas também o reconhecimento de que na vida as coisas simplesmente acontecem) e um novo senso do visual”. Segundo ele, seria necessário, portanto, refazer alguns caminhos para perceber os movimentos que desestabilizaram as estruturas do que era reconhecido como arte, para assim compreender melhor o modo atual de ver e fazer arte.

Em relação à *Pop Art*, Archer (2001) fala sobre o interesse pelos temas urbanos, com atenção especial ao crescente consumo, às condições de trabalho nas grandes fábricas e às repetições que se refletiram delas para outros campos da vida. Tais questões tocaram os artistas e os levaram a pensar sobre a passagem do tempo, o modo de produção das coisas, bem como a reavaliar a unicidade do objeto inserido no imprevisível do tempo.

Em um contexto de produção da arte ainda ancorado nos processos pictóricos, é possível identificar a produção do artista estadunidense Robert

Rauschenberg, que colaborou nesta discussão trazendo elementos da comunicação para a pintura. Ao relacionar suas pinturas com um elemento da vida cotidiana, acreditava que estava desfazendo a “aura” da obra de arte.³

Em torno destas questões que foi produzida a obra *Bed* (1955): o artista utilizou a sua cama como tela, pintou em cima de sua coberta e de sua fronha e as apresentou como se fosse um quadro, penduradas na parede. Trata-se de um exemplo de como Rauschenberg, a partir de outras produções, começa a desmanchar as fronteiras entre arte, vida, artista e material de arte, em um sentimento comum à época de que “[...] não se podia dizer que a própria arte ofereceria qualquer coisa que a vida já não proporcionasse” (ARCHER, 2011, p.11).

Figura 1 - *Bed* (1955) de Robert Rauschenberg



http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78712

De algum modo, Rauschenberg anuncia a presença do corpo, que já se fazia lembrar através de outras obras que traziam objetos cotidianos para o lugar ainda sacralizado da arte— assim como fez Duchamp—, mas de um modo diferente. Ora, se uma cama está a serviço de um corpo que sobre ela

³Conceito trabalhado no texto *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, no qual Walter Benjamin “[...] analisa as alterações provocadas pelas novas técnicas de produção artística na esfera da cultura, e desenvolve, como elemento principal, a tese de a reprodutibilidade técnica provocar a superação da aura pela obra de arte” (ARAÚJO, 2010, p. 89).

relaxa, ama, sonha e agoniza, pintar os tecidos que a cobriam não seria uma maneira sutil encontrada por Rauschenberg de se fazer presente no objeto, de inscrever seu corpo naquele espaço próprio dele, utilizando outra matéria?

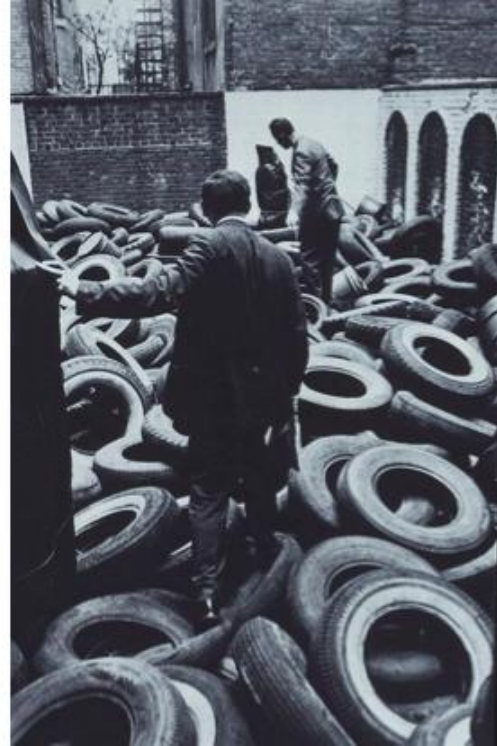
Em *Bed*(1955), Rauschenberg oferece conteúdo para reflexão acerca dos quadros convencionais, sendo a tinta utilizada para pintar o corpo conforme a percepção do artista: na referida obra a tinta está na cama ocupando um espaço que seria do corpo. Assim, o artista nos propõe uma nova forma de pensar o corpo inserido na obra de arte.

Há também outros movimentos que contribuíram para a ampliação do conceito de arte e que nos ajudam a acolher os processos artísticos de Leticia Parente. Falamos dos *happenings*, em sua mistura ousada de artes visuais com teatro improvisado. Sua proposta era trazer o espectador para participar da cena sem linearidade definida e acolhendo os mais diversos ambientes como cenários.

Ligia Canongia (2005) destaca a influência dos artistas da Escola de Nova York, posto que estes foram influenciados diretamente pelos *ready-mades* e eventos *duchampianos*. Assim, atores, músicos, dançarinos e coreógrafos se reuniam para criação de propostas artísticas que chamaram de *happenings*. Como disse Allan Kaprow “[...] uma ‘nova arte concreta’, que se coloca no lugar da antiga arte concreta abstrata, enraizada na experiência, na prática e na vida ordinária, matérias-primas do fazer artístico”.⁴

Figura 2 - *Yard* (1961) de Allan Kaprow

⁴ Trecho retirado da definição de *happening* disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 26 abr. 2015.



Fonte: <https://classconnection.s3.amazonaws.com/141/flashcards/4005141/png/screen_shot_2013-12-07_at_82837_pm-142CFDCFC8D4CB8BAF6.png>.

Neste contexto surgiram as músicas de Jonh Cage, compostas por sons da vida comum (ruídos, vozes, barulhos diversos). Tais canções em breve estariam em espetáculos juntamente com a arte de Rauschenberg, a poesia, a dança e o teatro de outros artistas. Desse modo, os *happenings* iam além de eventos teatrais, musicais ou poéticos, apresentando uma integração entre todas as linguagens.

No que se refere ao Minimalismo, podemos falar sobre modos de fazer arte que são também responsáveis por abrir caminho para uma compreensão do trabalho de Letícia Parente, dentre os quais destacamos a ideia de que a arte deveria se aproximar das “coisas comuns” e o cuidado com o modo como o espectador experienciava a proposta de arte, que, segundo os minimalistas, deveria estar sempre baseado nas vivências do cotidiano (CANONGIA, 2005).

Vemos, então, pelo viés do Minimalismo, que Letícia parece compreender que para a arte perder as antigas amarras formalistas, seria importante constituir uma obra ou proposta que fizesse conexão direta com aqueles interessados por ela, isto é, fazer uma arte conectada diretamente com

o outro. Neste sentido, percebemos o interesse recorrente da artista em utilizar o ambiente familiar como lugar para suas *performances*; as atividades do cotidiano tornam-se ações performáticas nas quais estão incluídos os outros “atores” da sua rotina: os filhos —seja executando, seja idealizando juntamente com a mãe — e a empregada doméstica, transformando um simples passar de roupa em um ato poético.

Dentre os artistas do Minimalismo, destacamos Robert Morris, por ter sido o que mais buscou derrubar efetivamente as fronteiras entre o objeto de arte e o público, o objeto de arte e as “coisas comuns”. Neste sentido, percebemos entre ele e Letícia Parente uma aproximação no esforço teórico e artístico para incluir o pensamento acerca do tempo que o público reserva para o contato com a arte. As produções em vídeo de Letícia acontecem em um curto espaço de tempo, no entanto o suficiente para causar no espectador a inquietação que a desconstrução de um hábito comum provoca.

De modo semelhante, Morris apresenta objetos comuns expostos numa sala de museu, na intenção de fazer o público tomar consciência da duração que o processo de observar possui.

Figura 3 - Robert Morris, Sem título, (1965)



Fonte: <http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/robert-morris/>

A partir da aproximação que se fazdo Minimalismo com a *Pop Art*,somos levados a reconhecer quea arte ampliou seu olhar para além do

produto, e que o processo de desenvolvimento de uma obra passou a ser visto temporal e subjetivamente ligado à vida do artista e, especialmente, com o lugar em que ele vive.

[...] tratava-se de algo que não era exatamente vida nem exatamente arte, mas uma apresentando-se, com certa autoconsciência, como a outra; uma 'situação' engenhada que originava uma reflexão sobre as qualidades do instante. O significado que esta arte tivesse era contingente, um aspecto do fluxo da vida cotidiana (ARCHER, 2001, P.57).

Percebemos que a *Pop Art*, o Minimalismo e os *Happenings* já anunciavam a vontade do artista de usar o corpo para além da obra plástica e do objeto pronto e acabado, ou mesmo da contemplação. O interesse agora era fazer da expressão artística um processo de pensamento a partir do envolvimento da presença corporal do artista e do público; seria apenas uma questão de tempo para assumir a completa autoria corporal da obra de arte.

1.2A performance como pensamento do corpo na arte contemporânea

Vimos anteriormente que a arte se deslocou da parede para o ambiente; do pincel e das tintas para o lençol da cama ou para os pneus descartados, por exemplo. O que nos importa entender — por meio das inúmeras transformações acontecidas na história da arte — é a aceitação do corpo como matéria de criação mais próxima do sujeito criador. Por seu caráter aberto para acolher as transformações incessantes de todas as ordens, o corpo pode ser visto como lugar de experimentação e expressão.

Katia Canton (2009) nos fala que o corpo tem se modificado nas diversas culturas, com intenções que passam pela busca por diferenciação, singularização do corpo dentro de um grupo. Dando especial atenção para a contemporaneidade, Canton acredita que o corpo assume os lugares de sujeito e de objeto, de modo que se modifica e se redefine através de intervenções cirúrgicas ou pelos usos da publicidade.

Desta forma o corpo é entendido como um complexo sistema que articula as dimensões da natureza e da cultura, simultaneamente. É ele que gera modos de expressão e origina trocas simbólicas nas sociedades contemporâneas, que muitas vezes substituem o lugar de sujeito pelo de objeto

a ser exibido. Podemos ver isto na maneira como o corpo, na busca de corrigir ou eliminar suas imperfeições biológicas, é solicitado pelas pesquisas e promessas tecnológicas ligadas à Medicina, à Genética e à Robótica.

Percebemos que o corpo se constitui de sentidos culturais, ações e representações que são fruto da complexa relação entre a natureza corpórea e a cultura, que acaba por dialogar com os desejos e ganhar tónus na arte. Existem muitas culturas que consideram o corpo como o próprio objeto de arte, pois é a partir da percepção dele que se vive cotidianamente as diversas experiências estéticas.

Nas artes, durante séculos o corpo foi representado em concordância com os valores éticos e morais determinados por grupos sociais, pela religião, pela família, etc. Porém, como vimos anteriormente, a partir da década de 1950 o corpo busca se libertar da iconografia histórica que o representa para passar a ser expressão de si mesmo. Longe das representações ideais do que seria belo, o corpo passa a se apresentar em ação, evidenciando no início seu lugar como suporte para experimentos de diferentes linguagens não verbais e, além disso, como instrumento questionador dos valores socioculturais.

Os gestos e ações do corpo começaram a ser assumidos como arte a partir dos *Happenings*. Contudo, aos poucos as experiências multilinguagens conduziram à *performance*. Assim como as apresentações futuristas e os eventos sarcásticos feitos pelos dadaístas e surrealistas, a *performance* foi iniciada pelas vanguardas europeias do início do século XX como expressão artística utilizada por músicos, literatos e artistas visuais e cênicos.

Jorge Glusberg (2011) entende a *performance* como um segmento da *BodyArt*, movimento caracterizado pela referência direta ao corpo do artista, aos seus objetos ou mesmo aos fragmentos corporais. Ele aponta a ação do artista francês Yves Klein, *Salto no vazio* (1960), como um dos movimentos iniciais do que viria a se constituir como a arte da *performance*.

Já Beckett (1994) acredita que a *performance* teve início em uma série de manifestações e situações artísticas ocorridas entre as décadas de 1940 e 1960, como a *ActionPainting* de Jackson Pollock. Este artista foi o primeiro a abdicar de pincel e paleta, abandonar toda convenção temática central e partir com seu corpo em direção à tela.

Com o passar do tempo, as ações da *BodyArt* se tornaram mais amplas, isto é, os questionamentos sobre o corpo como obra de arte se intensificaram, e o campo foi aberto para caracterizar as ações que se dispunham a quebrar os antigos paradigmas. Tais paradigmas remontam à antiguidade grega, quando a exaltação à beleza do corpo estava condicionada a padrões rígidos que enalteciam as qualidades plásticas do corpo idealizado anatomicamente.

No lugar de contemplar o corpo a partir de um ideal de beleza, os artistas performáticos investigam possibilidades estéticas através da exaltação das possibilidades gestuais levadas ao extremo de sua resistência e força física, assim como na busca pelo enfraquecimento das inibições em relação aos fluidos produzidos pelo corpo (saliva, sangue, urina, fezes, esperma), que são tidos por eles como elementos estéticos.

Morin (2005) destaca que a *performance* proporciona aos artistas que a utilizam um meio expressivo; não mais uma relação em que existe separação entre artista e obra, isto é, entre sujeito e objeto. O que se vê na *performance* é uma ação onde o próprio artista é a obra, e as fronteiras entre o sujeito e o objeto são dialógicas, concorrentes e complementares. O autor argumenta, ainda, que a *performance* questiona a natureza do corpo físico, por retomar práticas ritualísticas que estão na própria origem da arte. Desse modo, a *performance* e suas ações (muitas vezes violentas) questionam as fronteiras entre a natureza e a cultura; pensam o ser humano como um corpo biológico e um meio artístico, simultaneamente.

A *performance* surge, pois, enquanto linguagem artística profundamente interessada nos estudos das representações simbólicas e nos modos instituídos de usar o corpo. O artista performático percebe o corpo como espaço para levantar questionamentos sobre os fenômenos sociais, levando em consideração os sistemas simbólicos que fomentam os hábitos de cada cultura (MAUSS, 1974).

Nesta perspectiva, o alemão Joseph Beuys trabalhou a *performance* em seu início de maneira muito forte e conectada com suas experiências de vida. Beuys era piloto de avião na Segunda Guerra Mundial. Tendo sido derrubado uma vez, teve sua vida salva graças à gordura que era besuntada em seu corpo, a fim de manter a sua temperatura elevada. Tanto a gordura

como o feltro, que também lhe aquecia o corpo, tornaram-se parte integral do poder mítico, quase xamanístico, de sua arte, e lhe acompanharam por toda a sua trajetória artística (ARCHER, 2001, p. 114).

Beuys fez parte do *Fluxus*, um grupo surgido na Alemanha e formado por artistas performáticos de diversas áreas, como Jonh Cage, Wolf Vostell, Nam June Paik, entre outros. Com propostas e ações que contrariavam os cânones da arte aceita naquela época, o *Fluxus* valorizava o trabalho em grupo, assim como utilizavam as relações entre arte e objetos do cotidiano de forma irreverente, dispensando assinaturas e autorias.

O artista é reconhecido por sua ousadia e por explorar temas marcantes e dramáticos, ele acreditava que a arte era um elemento importante na sociedade, devendo assim transformar efetivamente o dia-a-dia das pessoas (GOLDEBERG, 2006, p. 123). Nesse sentido, as ações de Beuys se sobressaem, por levar de modo tão radical a intuição de que a arte seria essência da vida. O artista se dizia um “transmissor”; estava obstinado a fazer seu trabalho chegar até o público, por mais que houvesse a separação espacial. Para o artista em questão, era um desafio efetivar a reciprocidade na ação comunicativa. Beuys se tornou um artista polêmico, devido ao seu posicionamento político e ao seu constante simbolismo, o que torna sua obra difícil de ser compreendida sem que haja um prévio conhecimento de sua história e da significação dos elementos encontrados em suas *performances*. Neste sentido, destacamos uma das *performances* de mais ressonância de Beuys. Em *Coiote*, “*Eu amo a América e a América me ama*” (1974), o artista enrolou-se em feltro e foi levado de ambulância do aeroporto diretamente para a galeria, onde passou cinco dias isolado com um coioote. O pedaço de feltro remetia ao isolante térmico que o revestiu no episódio em que o avião que pilotava caiu, na Segunda Guerra Mundial. Da galeria, Beuys foi levado diretamente de volta ao aeroporto.

Figura 4 - Joseph Beuys. Coiote, “*Eu amo a América e a América me ama*”, 1974



Fonte: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/happening-performance-e-body-art-artes-visuais-ultrapassam-os-suportes-classicos.htm>>.

Existe nessa *performance* uma complexa referência política muito forte à perseguição feita aos índios norte-americanos e à relação entre os Estados Unidos e a Europa. Refletindo sobre as questões que a obra levanta, podemos fazer uma relação com a política, com a necessidade de o ser humano conquistar territórios, assim como fez no passado, ao dominar a América e os nativos que aqui viviam.

Chama atenção nessa ação a presença do feltro com o qual Beuys permanece enrolado durante toda a *performance*, por nos parecer um elemento que remete a uma forma de defesa do artista. Contudo, por sua composição frágil, o feltro não oferece garantia de proteção: o artista parece fazer questão de lembrar o fino limiar entre o sujeito e o seu redor, espaço-entre que pensamos poder ser ocupado pela roupa. Beuys chegou a se apresentar em algumas *performances* vestindo um paletó feito de feltro.

Outro artista importante deste início das ações performáticas é Allan Kaprow, pelos questionamentos sociais que ele provocava em suas *performances* coletivas. O artista formulava roteiros a serem seguidos pelos participantes— chamados por ele de interventores—, sempre no intuito de fazê-

los observar os hábitos e costumes assentados na cultura, e as *performances* envolviam discussões sobre o que as “atividades” suscitaram. As ações de Kaprow lidavam com o corpo como se ele fosse um “monitor de acontecimentos físicos, uma forma de perceber-se a si mesmo, de conhecermos nossos sentimentos e nossas múltiplas identidades” (GLUSBERG, 2011, p. 119).

O trabalho de Kaprow remete a uma série de questões. Destaco aqui a potência de transformar a vida numa rede de ações que partem do sujeito e que dizem sobre ele como individualidade, ao passo que lhe permitem se enxergar como ser social. Neste sentido, Kaprow ia mais longe e propunha as *performances* em grupo, por considerar que a interação e a comunicação entre as pessoas possibilitam ver a si mesmo através do outro.

A supervisão do processo, feita de fora pelo artista, conferia-lhe o rigor necessário para que houvesse coerência na proposta, afinal estão envolvidas outras pessoas e não se sabe até que grau estas podem ser afetadas pelo desenvolvimento da atividade. O proponente varia, então, da distância necessária para obter uma visão analítica e da proximidade suficiente para garantir que a proposta efetivada parta de princípios planejados.

A *performance*, portanto, possui um caráter autoreferencial e autoreflexivo que transborda seus limites intencionais, porque irá mexer com estruturas subjetivas e fazer morada em cada sujeito de um modo diferente. Com o rigor e cuidado de uma proposta artística, a *performance* aparece como recurso de pesquisa de si, experimentação dos impulsos para criações de um sujeito.

Neste contexto de percepção e transformação, a *performance* vem se firmando como um meio de conectar a vida à arte através não somente do viés estético, mas também do político, do ético, emaranhando-se a muitos outros para compor a colcha de retalhos subjetiva que somos cada um de nós.

Desta maneira, percebemos que a *performance* tem por característica levar o público a construir as respostas acerca da proposta. Não existe manipulação, mas sim incentivo da capacidade crítica, participativa do público, que pode, em muitos casos, se tornar um produtor da obra.

Nestas propostas de arte, o corpo é entendido como uma matéria física moldada pelos padrões socioculturais que variam através dos tempos

pela tradição e que muitas vezes se utiliza da violência para efetuar as mudanças. A *performance* incorpora esse estado violento e acaba por trabalhar com outro paradigma que move as intervenções humanas sobre a cultura e o meio ambiente: o da morte. Desta feita, as ações performáticas são muitas vezes pequenos exorcismos das incertezas e da sensação de finitude do corpo biológico (MORIN, 2005).

No caso da *performance*, o público se vê diante do artista como a obra, expondo uma realidade que não foi encenada e que envolve sofrimento físico, exposição da miséria humana, da dor e da degradação social. O artista e seu corpo dispensam contextos narrativos; ao agir, o artista revela o imaginário do corpo e seus reflexos culturais. Nesse sentido, Mauss (1974, p.74) aponta que o artista performático “[...] coloca em evidencia todos os canais de percepção do seu corpo, produz significados ao se utilizar dos gestos (pantomima) que lembram os códigos culturais estabelecidos e que são repetidos pela tradição”.

Já Sanchez (2004) compreende que nenhuma forma de representação consegue traduzir a totalidade do que é vivido, da complexidade do corpo e sua relação com o mundo. Para o autor, durante a modernidade, o escritor francês Charles Baudelaire foi responsável por inserir aquela devastação cotidiana na poesia e influenciar os artistas de outras linguagens. Através do conceito de *flâneur*, Baudelaire descobre outro prisma referente à problemática do corpo na modernidade, no qual ele ainda aparece através do olhar distanciado do artista, e não do conhecimento adquirido por meio da experiência.

No entanto, existe outro ponto histórico importante que nos permite compreender o avanço da utilização do corpo na arte: a Segunda Guerra Mundial, que ocorreu entre os anos de 1939 e 1945. No período de horror que marca esse período — quando foram vividos o holocausto, os sacrifícios, a morte, as mutilações, a dor sentida na carne —, o corpo é apontado por ter sido diretamente afetado, e passa a ser refletido na arte não mais como ideal de beleza, mas como o corpo sofrido, marcado pela tragédia dos fatos que ocorreram. Naquele contexto, a realidade estava intrinsecamente ligada à catástrofe. Para Seligmann Silva (2000), este momento refletiu a impossibilidade de continuar a representar, pois surge a necessidade de

pensar outros modos de apresentar o real, já que ele está contaminado pelo horror.

1.3 Os espaços de *performance* de Leticia Parente

A geração de artistas que sobreviveu direta ou indiretamente aos horrores da Segunda Guerra Mundial é a responsável por desenvolver as possibilidades de expressar a arte no próprio corpo. Desse modo, a *performance* se dissemina como gênero a partir da vontade dos artistas de expurgarem os fantasmas da experiência de guerra como, por exemplo, Joseph Beuys, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

A partir da cronologia que nos aponta o desenvolvimento da *Pop Art*, do Minimalismo e da Arte Conceitual nas décadas de 1960 e 1970, percebemos como a arte contemporânea põe em questionamento as formalidades ainda existentes no modernismo, abrindo caminho para que novas orientações na arte trouxessem as coisas do mundo para mais perto.

A produção de Leticia Parente nos parece estar profundamente tocada por esta linha de pensamento artístico, pois a artista começou a produzir nesse período de tempo. Datam de 1974 seus primeiros trabalhos (*Preparação I*, *Marca Registrada* e *In*) em vídeo, que se passam no ambiente familiar, aproximando a *performance* do convívio particular da artista. Além disso, Leticia vive as propostas no seu próprio corpo, trabalhando diretamente com as sensações, já que o propósito da obra não é mais tentar causar algo no público, mas viver uma experiência em si mesmo.

Vemos Leticia Parente aproximar a arte de seu convívio, de sua construção subjetiva, até mesmo pela escolha marcante de realizar os vídeos em seu ambiente familiar, realizando atividades aparentemente comuns a muitas outras mulheres. No entanto, para Leticia, a casa e o corpo não eram lugares-comuns. As duas estruturas mais utilizadas por ela para experimentação do tempo presente ganham importância e passam a ser consideradas lugares de invenção incessante dos sujeitos. É nelas que a artista vai construir sua trajetória e nos mostrar que ela não está distante de sua própria invenção como mulher, mãe e química.

Letícia possuía a vontade de partilhar o seu recorte de mundo, a sua casa, a sua família, a sua concepção do feminino. Para isso, a artista oferecia ao público experiências que ela realizava no seu universo particular, transformando uma vivência particular em uma “amostra” de vida pulsante.

O que se quer [...] é a possibilidade de confrontar a vivência ao nível mais profundo, do plano do visceral ao plano do corpóreo tátil com aquelas regiões circundantes do exterior imediato. [...]. A tecnologia potencializa ao máximo, por todas as vias de acesso e por todas as vozes que acrescentam a capacidade de penetrar na ocorrência (PARENTE, 2011, p.111).

Percebemos que Letícia nos oferece uma espécie de *performance* domesticada não no sentido de que seja regulada em sua liberdade expressiva, mas notamos que a artista via na casa um ambiente propício para a realização de seus questionamentos da sociedade, já que os hábitos da intimidade demonstravam o que se passava no contexto geral.

Tendemos a acreditar que as mudanças políticas que aconteciam na época de Letícia contribuíram fortemente para que o corpo ganhasse a evidência de instrumento mais utilizado. Os governos ditatoriais ascendiam em muitos países. No Brasil, os efeitos do golpe militar foram sentidos profundamente na classe artística, posto que lançou mão da censura e enfraqueceu grupos que tiveram seus membros forçados ao exílio. Neste cenário de modificações e questionamentos, os meios de experimentação artística foram também perturbados; era preciso inventar outra maneira de se comunicar.

Nesse sentido, Letícia exerceu o que muitos de sua geração também estavam a fazer no campo da arte: criticou seu sistema e desconstruiu sua aura de restrição. Influenciada pelas novas propostas trazidas pela Arte Conceitual, a artista passa a querer entregar ao público não a obra finalizada, um produto, mas passa a pesquisar maneiras de dar ao público a possibilidade de realizar uma obra artística. O interesse central para grande parte desta geração era de que o fazer artístico estivesse ao alcance de qualquer pessoa.

Letícia Parente parece realizar a descrição do artista como feita por Cildo Meireles (*apud* PARENTE, 2011,) como um agente de “democratização do conhecimento”, alguém que, por sua profissão, pode problematizar e

denunciar de maneira sensível os mecanismos de intervenção na criação de vida. Meireles fez esta declaração justamente no período da ditadura militar. Especialmente neste contexto, o artista parecia ser aquele que possuía em mãos a capacidade de denunciar alguns pormenores daquele sistema através de sua astúcia poética.

Nesse ponto, Letícia alcança uma sutileza ímpar em seus trabalhos, pois leva ao público um pouco de seu espaço privado, desconstrói o entendimento também do que é este espaço, ao passo que com esta exposição ela diz ao outro que lhe é possível perceber-se e modificar-se intimamente por meio da arte. Neste uso do espaço privado, Letícia coloca em prática as palavras de Cildo Meireles: “[...] o artista deve fazer o seu trabalho de modo a permitir que outros possam realizá-lo” (apud PARENTE, 2011, p.81).

Pela combinação de fatores transgressores para a realização de suas obras, pelo interesse no envolvimento do público e pelo despertar do fazer artístico como exercício de pensamento, consideramos a obra de Letícia pertencente à Arte Contemporânea, embora existam dificuldades de delimitação dos contornos específicos dessa modalidade de arte. A respeito de sua maneira de criação artística, a própria Letícia nos fala que:

Em geral, a gente tem de ter essa caminhada, um processo de gestação de certo modo, eu não sei dizer o que é – se é emocional, se é intuitivo -, e depois tem a parte de reflexão. Realmente o pensamento faz a amarra das coisas. E a vida é momento, é paixão, é emoção, é tudo misturado. O pensamento está ali fecundando estas coisas todas e estruturando, porque às vezes me parece que é assim (PARENTE, 2008, p.76).

Destacamos que Letícia utilizava a *performance* pela liberdade que esta modalidade permite, justamente por reunir diversas outras linguagens e pelo desafio que lança às classificações habituais da própria definição de arte. No entanto, a *Pop Art* e o Minimalismo também nos parecem ser referências para Letícia no que diz respeito ao interesse pela obra como processo que permite transformações ao artista e ao público.

Amplificada pelas ações performáticas em vídeos, vemos a trajetória artística de Letícia Parente ganhar cada vez mais espaço nas discussões, pesquisas e mostras de arte, por intensificar as relações entre arte e vida

cotidiana, assim como por favorecer o rompimento das barreiras entre os gêneros artísticos.

2 A arte no corpo: o vestir como elemento performático

Neste capítulo iremos analisar como a vestimenta aparece em algumas expressões performáticas e colabora para a percepção ou transformação do corpo. Abordaremos, então, o corpo em seu incessante processo de estruturação a partir do ponto de vista do vestir, pois compreendemos que esta escolha interfere sensível e profundamente na composição corpórea, ao lhe oferecer uma cadeia de elementos sígnicos para a criação de uma imagem complexa e autogerada do que somos nós.

O desafio de conectar o vestir como elemento disparador de outras ações inventivas, internas e externas ao indivíduo, começa, pois, com a análise de autores que trabalham a noção do corpo e a sua construção na contemporaneidade, muito embora o conceito de corpo-artista apresentado por Christine Greiner (2005) seja o que mais forte dentro da pesquisa. Nele, a possibilidade de criação e comunicação comum a todos os corpos encontra-se mais ativa:

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência (GREINER, 2005, p.122).

Greiner (2005, p.143) nos explica que a cada experiência de mudança sentida pelo corpo-artista “[...] nascem metáforas imediatas e complexas” que serão disparadoras de uma infinita cadeia de outras metáforas, constituindo, assim, um longo fluxo de desdobramentos corpóreos. Neste sentido, a autora fala de um profundo processo de desestruturação e estruturação efetuado *pelo* corpo e *no* corpo. Tal processo, segundo Greiner, sempre existiu, mas apenas recentemente foi admitido, por meio da união entre os pensamentos científico, artístico e filosófico.

Percebeu-se, irremediavelmente, que não existem fronteiras entre o corpo e as teorias do corpo, pois para que haja conceituação é necessário haver experiência. Tal consenso nos leva a investigar o vestir como uma experiência cotidiana que está conectada à produção da noção estética que o sujeito faz de si. Logo, as repercussões dessa ação cotidiana nos interessam,

pelo viés de uma escolha direcionada para a expressão de si, isto é, da individualidade.

Escolhemos a *performance* como meio de expressão artística que admite o uso de múltiplas linguagens, sendo o corpo performático um catalisador de influências, e nos interessa, no presente estudo, aquela exercida pelo vestir. Entendemos o vestir como ação performática realizada no cotidiano. Vestir-se significaria, então, escolher a pele que se deseja mostrar ao mundo. Assim, entendemos a produção de Letícia Parente a partir da percepção do lugar da roupa na constituição diária de uma subjetividade. Faremos uma ligação entre as obras de Letícia e de outros artistas em que percebemos o diálogo corpo-roupa como elemento essencial, seja para marcar as transformações do corpo, seja para admitir a vestimenta como um disparador de mudanças ou como registro das diversas peles que uma subjetividade em fluxo se vale.

Baitello (2008) nos lembra, como afirmamos anteriormente, que há, nos processos comunicacionais, diversos modos de estabelecer o corpo como espaço de percepção, vivência e prolongamento de vínculos. O corpo em movimento se coloca em constante transformação; dessa forma, vive a sua multiplicidade, trocando de peles de acordo com as experimentações de mundo.

Na compreensão das forças sentidas pelo corpo e que interferem na sua transformação, julgamos importante relembrar a estratégia biopolítica percebida por Michel Foucault (*apud* ALBUQUERQUE, 2001). Tal estratégia possibilita que o corpo seja modificado através de intervenções formuladas em alguns âmbitos do desenvolvimento humano, da tecnologia, da ciência, da indústria – formulando novos modelos através de novas práticas de saber, de poder e de produção de subjetividade.

É importante lembrarmos que justamente a partir dos anos de 1960 o corpo passou a ser espaço de criação em arte, pois os questionamentos quanto à forma e à materialidade do objeto de arte conduziram a um esgotamento do interesse em continuar utilizando as antigas formas e materiais como expressão artística.

Neste contexto, surgiu a possibilidade de dar espaço à matéria mais acessível ao artista; de realizar experimentações nos limites do próprio corpo.

Desse modo nasceram a arte conceitual, a *bodyart*, a *Earth art*, a performance, entre outras.

O interesse pelo corpo, o surgimento de novas tecnologias e o questionamento do sistema de arte levaram à discussão em torno do que seria prioritário na arte: objetividade ou subjetividade. Sabemos que os fatos da vida se tornam matéria-prima para a arte, no entanto a pura racionalidade objetiva não consegue compreendê-los plenamente. É necessário que a sensibilidade subjetiva guie o olhar para uma possível forma artística daquele conteúdo extraído de um recorte temporal do mundo.

No encontro de tempos que compreendem um sujeito histórico e social, Letícia Parente enfrenta a dialética entre subjetividade e objetividade — um horizonte ético que acompanhou parte da produção artística feita nos anos de 1970 —, e vai buscar em outros elementos, provenientes dos mais variados espaços e áreas de conhecimento, arcabouços teórico e prático para as suas experimentações.

Nestas apreensões de mundo, os artistas perceberam a importância de um componente que poderia enriquecer o diálogo entre a objetividade e a produção artística: a ciência. Letícia foi uma dessas artistas: trabalhava com suposições do real; a sua fundamentação científica unia a objetividade à invenção da realidade, tomando cuidado para não cair nas linhas das representações ou da pessoalidade. Nesse meio termo, a artista conseguia atingir aquilo que ainda não havia sido vislumbrado por falta de observação apurada, seja de quem se fixa em modelos, seja de quem se fecha em certezas impermeáveis.

Neste sentido, a ciência surgiu como uma espécie de crítico externo para dar equilíbrio à polarização objetividade-subjetividade que tomava as discussões e realizações em arte da década de 1970. O trabalho de Letícia Parente está inserido neste período em que a ciência contagiava a arte com seus processos minuciosos de investigação, suas metodologias e análises. Na verdade, a geração de artistas da qual Letícia Parente faz parte abriu-se, interessada em experimentar a arte como modo de conhecimento, como processo de descobertas e invenções. Dessa maneira, a arte foi colocada à prova em sua execução, por meio da constituição e análise de seus métodos pelos próprios artistas.

Herdeiros dos questionamentos da arte iniciados na década anterior, os artistas dos anos de 1970 estavam interessados em ultrapassar a dupla pintura e escultura para atingir lugares ainda não visitados na arte, ou seja, eram os próprios limites da arte que estavam sendo colocados em xeque. Como vimos anteriormente, esse movimento de abertura da arte começou ainda na década de 1950, quando as *performances* futuristas e os eventos dadaístas trouxeram temas derivados do mundo cotidiano.

A *Assemblage* contribuiu sobremaneira para a integração do mundo comum com a arte, pois promovia uma conexão com o cotidiano, ao se permitir o uso de uma variedade de materiais e técnicas até então não associados ao fazer artístico. Pouco a pouco foram sendo abertos os caminhos para o contato da arte com o cotidiano de maneira mais intensa, a ponto de serem feitos questionamentos a respeito da fronteira entre arte e vida.

Sobre a aproximação entre arte e vida, utilizamos a proposição do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (*apud* DIAS, 2011), quando este sugere que a vida adquire potência quando se movimenta em forças criadoras; pensamento em relação ao sujeito que pode escolher ter sua vida ativada constantemente pelas vontades criadoras.

Para Nietzsche (*apud* DIAS, 2011), o sujeito criador de sua vida se move pelos impulsos que vêm para todos; a diferença seria que este sujeito de que o filósofo fala se deixa tomar por eles, e disto surge uma vontade de criação, de fazer algo com aquilo que se tornou presente. O sujeito parte, então, para outra escolha: fazer algo, criar um movimento que traga outra forma seja de pensamento, de manuseamento, de gestos. Enfim, de estar em si e no mundo.

A maneira de Nietzsche compreender o movimento necessário para criação em arte nos lembra o caráter processual dos trabalhos de Letícia, a partir da pesquisa de Cecília Almeida Salles (1998) a respeito do processo de criação artística como gesto inacabado. Dentre os motes levantados por Salles para a investigação do processo de criação em arte está a “ação transformadora” operada pelo olhar do artista sobre a realidade e pode ser comprovada na maneira como Letícia trabalhava os temas escolhidos: a artista partia de seu cotidiano, de suas tarefas habituais, e levava ao posto de

intervenção artística em sua própria vida as propostas que realizou, especialmente de vídeoarte.

Salles (1998) chama nossa atenção para o interesse da sensibilidade poética em formar novas realidades a partir de um rearranjo do exterior. Para tanto, existem o olhar transformador age em dois instantes: na percepção e na seleção de recursos artísticos. Ambos estão no domínio da singularidade, já que o método de operação desse recorte da realidade é distinto para cada sujeito. É possível mapear este recorte imergindo em diários, anotações, correspondências, entrevistas, depoimentos que guardam ideias de registros do que se fez material no percurso criativo. Mesmo que seja pouco provável identificar o ponto de origem da criação, com os documentos de processo é possível observar as transformações na intencionalidade de criação, as linhas de tempo e espaço constituintes, bem como os norteadores éticos do criador.

O fazer artístico está relacionado à maneira de se posicionar no mundo; os interesses estéticos se nutrem da perspectiva ética adotada pelo sujeito artista. São muitas as interferências ao longo de seu processo, e o projeto pode mudar de contornos várias vezes. Os documentos de processo nos mostram as possibilidades pensadas pelo artista e contêm a ideia de registro do percurso criativo.

O amadurecimento do olhar transformador leva à estruturação de um projeto poético; o recorte feito pela singularidade cria uma realidade que poderá ser comunicada a outros. O artista se dedica à entrega do que será um testemunho sensível de uma apreensão de mundo tornada visível. De acordo com Salles (1998), a tendência criativa pode ser observada a partir do projeto poético e da comunicação. Portanto, a obra de arte guarda um interesse em encontrar receptores, e sua construção busca chegar a um ato comunicativo para que ela própria tenha voz.

2.1 O vestir como lugar de performance

Conforme Hollander (1996 *apud* SCHULTE, 2002), as roupas são uma espécie de espelho em que podemos visualizar não somente os fatos

culturais, mas um modo de expressão artística própria daquele sujeito. A este modo Hollander denomina “arte sequencial”, pois se compõe de uma projeção emblemática da vida, equivalente às experiências que se passam no comum dos fatos sociais e que por isso estão sempre fluindo através dos tempos.

No entanto, delimitando ainda mais o recorte, Hollander (1996 *apud* SCHULTE, 2002) levanta a sugestão de que as roupas criam sua própria sequência de imagens criativas em seu meio particular, e acabam por compor uma história específica de acordo com as experiências sentidas em nível subjetivo. Tal questionamento nos parece pertinente, já que muito embora seja passiva de normalizações, a roupa é tida como uma expressão subjetiva, pois reflete uma escolha individual e dá ao sujeito inúmeras possibilidades de compor uma visualidade que está em permanente construção.

Desse modo, compreendemos que a “arte sequencial” de que Hollander nos fala aproxima-se da noção de arte que se faz em movimento, no processo de produzir um trabalho de arte, como são as *performances*. Nessa mesma direção, Souza (1996) refere-se à questão do movimento proporcionado pela vestimenta que se recompõe a cada momento, admitindo o imprevisto e dependendo do gesto do corpo para ganhar vida.

Se olharmos para a história, veremos que alguns artistas resolveram tornar as roupas suporte de expressão, rejeitando o culto ao padrão de beleza único, bem como fugindo de regras da arte que cabia em museus. Um exemplo é o arquiteto belga Henry Van de Velde, que se empenhou na criação de trajés que libertassem as mulheres dos espartilhos. Inspirado pelo estilo linear do *Art Nouveau*, ele criou os *künstlerkleid* (vestidos artísticos) para serem usados no cotidiano, especificamente, apesar de sua concepção elaborada.

Figura 5 – *Reception Dress*(1902), Henry van de Velde



Henry van de Velde, *Reception Dress*,
c. 1902

Fonte:<www.deltacollege.edu>

Segundo Costa (2009), em quase todos os movimentos de vanguarda é possível observar uma forte interação dos artistas com a vestimenta, explorada em suas possibilidades plásticas, performáticas ou de provocação, conforme as características de cada grupo. Em 1914, o artista Giacomo Balla, influenciado pelo movimento futurista, que apoiava o artista intervindo sobre todo e qualquer elemento da vida cotidiana, escreve o manifesto *Vestido Antineutral*, no qual ele propôs que a roupa fosse pudesse receber alterações que a transformasse em matéria artística, a fim de dar conta das mudanças de espírito que ocorriam naqueles que a usavam. Balla acreditava que as roupas refletem a forma como pensamos e agimos, por isso deveriam ser ajustáveis ao humor do usuário.

Figura 6 - Manifesto futurista - *Vestido Antineutral* de Giacomo Balla



Fonte: <www.museothyssen.org>

De modo semelhante ao Futurismo, alguns dos artistas dos movimentos Suprematista e Construtivista, na Rússia, também se dedicaram a inventar vestuários de acordo com o pensamento que vigorava entre eles, isto é, de que a arte deveria ser “popularizada”. Assim, eles produziram peças de roupas funcionais, práticas e livres de decorativismos, que atendiam às demandas de uma sociedade em processo de reorganização política. De acordo com Costa (2009, p. 45), os artistas desse período partiram da “[...] premissa de que a arte estivesse no centro da vida, em conexão com a política revolucionária, social e produtiva e a vestimenta fosse um projeto político-estético que servisse ao comunismo”.

Não dialogaremos, neste trabalho, com o procedimento do Futurismo e o do Construtivismo — que defendiam que as modificações no vestuário deveriam acontecer de modo que ele se integrasse à sociedade e às suas novas políticas —, mas entendemos que a abertura pela arte de se apropriar da vestimenta constitui-se um passo importante.

Não é nosso objetivo entrar no mérito político-ideológico. O que nos interessa é perceber como a vestimenta tornou-se um modo de expressão artística à disposição de todos diariamente. Estes exemplos citados são importantes para vermos como foi se estabelecendo o diálogo entre arte e moda, ainda que nesse começo a roupa tenha sido utilizada mais como suporte para expressão artística, como foi o caso do notório *Paletó de Smoking Afrodísíaco*, criação de Salvador Dali de 1936.

A aproximação entre arte e moda causou mudanças nas duas áreas. Nesse diálogo, a moda foi influenciada pela “[...] lógica da arte moderna, de sua experimentação multidirecional, de sua ausência de regras estéticas comuns” (LIPOVETSKI, 2009, p.144). No entanto, interessa-nos pensar a roupa como elemento da arte não apenas como um suporte, mas como temática que compõe a proposta artística.

Neste sentido, vale lembrar o artista Flávio de Carvalho, que se destaca no Brasil como referência na *performance*, pois ele se apresentou, em 1956, nas ruas de São Paulo, vestido com um conjunto de saio pregueado e blusa com mangas bufantes, o qual denominou *New Look*, numa referência ao traje de mesmo nome da grife francesa Dior. Carvalho questionou o sistema de moda, que estabelecia para um país de clima tropical roupas bastante fechadas e de tecidos pesados. Além disso, o artista afrontou o lugar do feminino e do masculino, ao sair na rua vestido de saia.

Figura 7 - Experiência nº 3, 1956, Flávio de Carvalho



Fonte: <culturaediversao.metrojornal.com.br>

Carvalho é considerado pioneiro, ao entender a roupa por outro viés na expressão artística. A partir dos anos de 1950, os artistas passaram a pensar a roupa com novos olhares, envolvendo a sensorialidade, a crítica ao consumo exacerbado, dentre outras questões envolvendo o corpo e sua percepção. O caminho para a performance estava se abrindo, e alguns artistas demonstraram interesse em usar a vestimenta em suas propostas.

Neste sentido, as questões abordadas em relação à presença da roupa na arte evoluem, especialmente no Brasil, entre os anos 1960 e 1990, através das obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Martha Araújo. Vale ressaltar que, nesse ínterim, surgiu a moda conceitual, mais precisamente nos anos de 1980, influenciada pelo movimento Conceitual que surgiu na arte nesse mesmo período. Interessante observar que neste mesmo tempo surgiu a moda *prêt-à-porter*, pronta para vestir, que proporcionou um crescimento exponencial da produção de artigos com preços mais acessíveis, isto é, uma popularização do

que antes estava disponível para poucos. O movimento de aproximar a arte das coisas do cotidiano encontrou na moda um meio de efetivação bastante eficiente, já que a moda também tinha o interesse de se popularizar.

É possível perceber que a arte começou a se desvincular dos padrões formais quanto à sua apresentação e ligação com o público neste mesmo período, ou seja, tanto a arte quanto a moda, que antes eram privilégios daqueles que podiam pagar por telas, esculturas ou peças de alta costura, saltam para a rua e passam a ver nela inspiração para suas criações.

Os lugares se invertem; aos poucos a arte pode ser vista nas ruas, e os criadores de moda buscam nelas material para suas criações. Sem a separação clássica da arte que vai para o museu, alguns artistas passam a criar totalmente influenciados pelas experiências do cotidiano, pelo que se descobre de interessante no dia a dia.

De certa maneira, surgiram na arte objetos vestíveis que trouxeram o público para mais perto da experiência artística, para movimentar o próprio corpo e produzir arte. Algumas vezes o artista era quem efetivava a ação; em outras, a *performance* era realizada pelo público interessado, como em *Os Parangolés*(1965) de Hélio Oiticica. Por isso, a atitude de expor estes objetos isolados em caixas de acrílico ou dependurados na parede revolta grande parte dos críticos de arte, já que o propósito desta obra é receber o corpo, ganhar vida efetivamente a partir dos movimentos de um corpo vivo e, assim, tornar-se uma obra de arte dentro dos pressupostos em que foi concebida.

Figura 8 - Parangolés (1965) de Hélio Oiticica



Fonte: <artcontexto.com.br>

No mesmo sentido, a artista alagoana Martha Araújo criou em 1984 os primeiros “objetos performáticos”, os quais seriam melhor desenvolvidos na série *Hábito/Habitante*, iniciada no ano posterior. A série é composta por vários tipos de roupas que possuem vários velcros costurados em sua superfície. Assim como os *Parangolés* de Hélio, a obra exige a participação efetiva do espectador, vestindo-a em conjunto com outro espectador. Dessa forma, os velcros se grudam, criando ligações entre os indivíduos; exigindo entendimento comum para haver movimentação e esforço para desgrudar. Ao final, o que fica da obra é a experiência sensorial de contato entre os participantes.

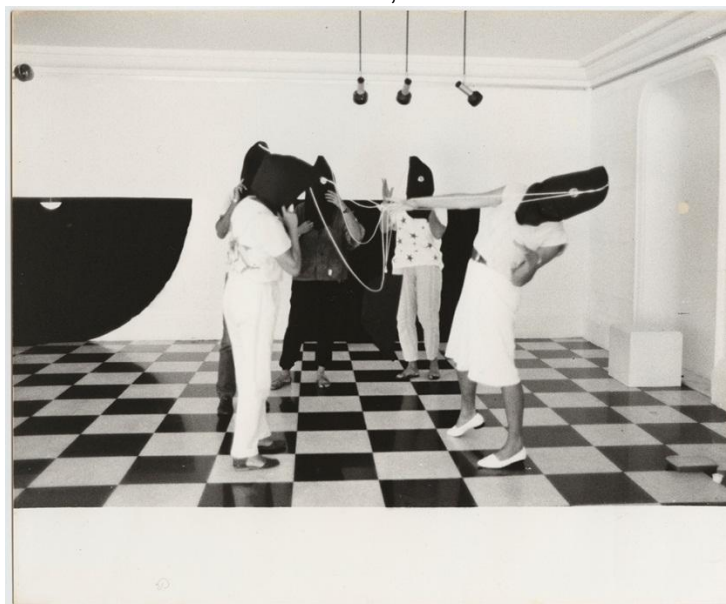
Figura 9 - *Hábito/Habitante*, vista da XII Bienal de Cuenca, 2014



Fonte: <galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/martha-araujo/bienal-de-cuenca>

Vemos que a roupa perde a designação de objeto simbólico para tornar-se parte daquela experiência de um indivíduo que se mostra ao mundo. Nesse sentido, percebemos intersecções no fazer artístico de Letícia Parente e Martha Araújo sobre algumas questões contemporâneas, sobretudo no que tange ao questionamento dos limites do corpo, ainda que de maneira sutil, bem como aos limites da relação com o outro. Ambas as artistas instigam sensações, no momento em que provocam os espectadores a perceberem seus corpos em movimento.

Figura 10 - Documentação fotográfica da performance Capacete, da série Hábito/Habitante, 1985.



Fonte: <galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/martha-araujo/>

A vestimenta entendida para além do consumo mostra-se como uma interface para as sensorialidades do corpo, que possui a capacidade de mediar relações entre o sujeito e o mundo. Compreendida como meio de expressão individual, podemos dizer que a roupa é o contato mais próximo que temos com o que habita fora de nós. Castilho e Martins (2005, p. 36) argumentam que é através da roupa e dos adornos do corpo que se estabelecem “[...] as relações com mundos possíveis e imaginários, cujos significados são atrelados culturalmente à imagem e percepção do ser”.

Entretanto, pensar a vestimenta, atualmente, implica inseri-la dentro de um sistema que vive de lançar novidades e obsolescências chamado moda, que pode ser considerada como uma das representações mais profundas e significativas do cotidiano, do contexto em que foi criada, por sua importância na função referencial de decodificador temporal, cultural e social.

Em sentido lato, a moda compreende todas as manifestações exteriores de usos e costumes consagradas dentro de um determinado período, desde comportamentos sociais e conceitos morais, até o estilo prevalente nas formas dos objetos produzidos e do vestuário adotado. Em sentido restrito, o termo aplica-se às transformações periódicas nas formas dos trajes e demais detalhes de ornamentação pessoal (MENDONÇA, 2006, p. 17).

Desse modo, compreendemos a vestimenta como pertencente a uma construção subjetiva que muitas vezes corresponde à vontade de afirmar socialmente um modo de viver. Dessa maneira, atua como uma espécie de continuação de quem a veste, pois comunica sobre esta pessoa, sobre suas preferências, seu jeito de estar no mundo.

Ao combinar-se com a arte, a vestimenta adquire contornos ainda mais subjetivos; a roupa dialoga com as questões do corpo que habita, pois, segundo Basso, “[...] somente a arte pode deslocar a roupa de seu patamar de objeto de consumo/produtor de identidade, e inseri-la no âmbito da sensorialidade, como um objeto que produz sensações, que gera indagações e desejos”.⁵

Costa (2009, p. 9) nos sugere que atualmente a vestimenta designa

[...] uma produção que se insere no campo dos novos meios, ao lado do vídeo, arte postal, cinema de artista, web art e outros, já esteve presente em quase todos os movimentos artísticos do século XX, na forma de vestimentas singulares, performances, empacotamentos, estamparias exclusivas, vídeos e outras tecnologias e continua contemporaneamente em transposições, apropriações e vestuários incomuns, entre outras manifestações.

Por este viés podemos perceber moda, artes plásticas, *performance* e outras expressões como formas estéticas provocativas, já que cada um desses movimentos deve ser considerado como linguagem produtora de significações, responsáveis por instigar os sentidos e despertar o olhar atencioso para a arte no cotidiano.

A aproximação do olhar artístico para a roupa leva para um objeto utilitário à potencialidade que é específica da arte de nos provocar sensações, despertar o corpo para o contato com a superfície, para o movimento, para a interação de corpos. Assim, a roupa surge como um objeto que estimula e media as sensorialidades do corpo, que sente no toque, em si ou no outro.

2.3 O corpo vestido por Letícia Parente

O pensamento sobre o corpo e suas interferências está marcado na obra de Letícia Parente também pela presença que a vestimenta ocupa em algumas de suas obras. Na sua arte dos pequenos gestos, Letícia realiza uma

⁵ Disponível em: <<http://segundapessoa.com.br/edicoes/1/>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

espécie de fusão das práticas cotidianas com a *performance*, a fim de nos oferecer a prática do vestir como ato performático. Nesse processo, a artista questiona o corpo sobre como ele se veste (*In*), como ele se monta e se desmonta (*Preparação I*) e na confluência de elementos com que este se reconfigura permanentemente (*Tarefa I*).

Em *Preparação I* (1975), temos o caráter artesanal que demarca o registro de sua produção, como em muitos de seus vídeos: no caso, o título, o nome da artista e do *filmmaker* aparecem escritos à mão em um pequeno papel; algo como um bilhete deixado na geladeira. A escolha de Letícia por tomar a sutileza dos gestos do cotidiano como material para sua arte revela uma dimensão operacional como forma de resistência ao que é exaustivamente modelado, editado, preparado de modo a exaurir uma aparência de perfeição.

Desta feita, vemos esta noção ser criticada quando Letícia se dirige ao espelho do banheiro de sua casa, cola um pedaço de esparadrapo em cima de seus lábios e, com o batom, desenha o contorno dos lábios por cima do esparadrapo; em seguida a artista faz o mesmo com os olhos.

Figura 11 - Frames de *Preparação I* (1975)



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=KLX9mfuFh8k>>

Fica evidente que o contexto político de censura imposta pela ditadura militar influencia sobremaneira o pensamento de Letícia em *Preparação I* (1975). No entanto, existem outras questões mais sutis que devem ser pontuadas. Percebemos que neste vídeo a artista aborda questões que são ainda muito atuais, dentre elas o corpo feminino e seu preparo para

uma imagem que lhe represente, um corpo condicionado para servir como matéria para a obra de arte acontecer.

Nesse sentido, apontamos *In* (1975)—vídeo em que Letícia se pendura no guarda-roupa pelo seu suéter — como um trabalho em que a artista se confunde com o objeto. Este corpo, como Letícia traduz neste trabalho, comporta-se como objeto, ao se colocar passivamente dentro do móvel quando ela fecha as portas do guarda-roupas e o vídeo acaba. Mas vemos que a artista se esconde, ao invés de retirar algo que pudesse usar — o guarda-roupas vazio parece falar de um interior cujo único conteúdo seria apenas uma forma de corpo-roupa.

Figura 12 - *In* (1975), Letícia Parente



Fonte: <www.leticiaparente.net/>

A artista nos faz pensar sobre a importância daquela roupa que ela se apresenta ao mundo; parece sugerir que aquela veste comunica uma versão dela mesma que, em dado momento, precisa se recolher, quase que se esconder num armário. Desse modo, Letícia movimenta o pensamento em torno do papel daquilo que nos veste como uma apresentação de nós, pois a imagem de alguém se pendurando juntamente com a própria roupa nos parece forte, tal como um lembrete de que no lugar de caber algo para usar, o armário pode virar esconderijo para um corpo-roupa.

Figura 13 - Balé Triádico, 1922, Oskar Schlemmer



Fonte: <www.tipografos.net>

O corpo, transformado a partir de representações formais, é abordado pelo viés da funcionalidade pelo *Balé Triádico* (1922), que surgiu na Bauhaus e foi influenciado pela intenção da escola de buscar formas e linhas simplificadas que prezassem mais pela função do corpo condicionado às formas do objeto e menos pela experimentação puramente estética. O *Balé Triádico*, criação do pintor que também era dançarino Oskar Schlemmer, modificou a maneira de os bailarinos se apresentarem, ao suscitar movimentos mais suaves, tendo em vista as limitações impostas pelas formas dos figurinos. No entanto, esta mesma composição plástica compunha geometricamente uma ideia do espaço a ser ocupado pelos movimentos de partes do corpo.

O corpo é metaforizado nas formas simples das marionetes e elas passam a ser diagramas do corpo humano. Estas formas são resultantes do próprio repertório dos movimentos no espaço durante a dança: a esfera, a meia esfera, o cilindro, o disco circular, as espirais, as elipses (BOCCARA; CARVALHO, 2009, p. 39).

A produção de Schlemmer ajuda a entender as ações de Letícia Parente, por operar estratégias de junção entre o repertório tradicional da dança clássica e a geometrização abstrata através da contrução do corpo dos bailarinos como figuras sintetizadas em formas geométricas simples. Ao inspirar-se nos volumes das formas orgânicas do corpo, Schlemmer coloca o figurino como um segundo corpo de formas rígidas que desafiam o livre movimento dos bailarinos, mas que não restringem sua potência criativa. A

vontade de expressão do bailarino encontra na roupa um limite geométrico. Paradoxalmente, a coreografia se reduz à constrição de movimentos, lembrando a arte das marionetes, uma referência poética para Schlemmer. Tamanha interdição força o bailarino a repensar seu próprio estar no espaço e no tempo, a estudar a si mesmo na percepção de suas limitações corporais.

Percebemos que no vídeo *In* (1975) Letícia Parente baseia-se numa aproximação entre homem e objeto semelhante ao que Schlemmer propôs, no que se refere à uma lembrança do corpo em suas formas e que acaba por apresentar um corpo em seu sentido ampliado. Ambos os artistas nos parecem trabalhar a presença do corpo a partir daquilo que estão vestindo: Schlemmer veste seus bailarinos com roupas cuja modelagem lembra a forma daquela parte do corpo que está coberta, já em *In* a roupa é usada por Letícia para guardá-la no armário como se fosse o próprio corpo se pendurando.

Desse modo, temos em algumas obras de Letícia Parente a interseção entre a vestimenta e a arte; as aparências são transfiguradas a causar confusão de qual lugar a roupa está a ocupar: a de objeto ou a de um outro corpo. Esta relação corpo-roupa também aparece como elementar no vídeo *Tarefa I*, no qual vemos a doméstica a engomar roupas quando, de repente, Letícia se deita sobre a tábua para ser engomada junto com a roupa que veste. A empregada não titubeia e prossegue a engomagem no corpo todo da artista. Neste vídeo, o enquadramento está bem próximo ao corpo da artista, a ponto de nos dar a impressão de estarmos presentes naquele momento. Mais uma vez Letícia discute o lugar do corpo e dos objetos, especificamente da vestimenta, e parece nos sugerir que aquele objeto que está sempre mais próximo ao corpo pode ser o que mais fala de nossa subjetividade.

Aqui nos parece importante destacar a discussão para a questão do movimento requerido pelo vestir, o qual é essencial para a *performance*, pois ambos acontecem no fazer, no presente. Assim como Letícia parece remeter ao enquadramento da câmera em *Tarefa I*, está bem próxima de nós a possibilidade de trazer a arte para os gestos do cotidiano. Assim, interessa-nos pensar as *performances* que requerem a presença da vestimenta como um elemento que também irá compor a cena, pois entendemos que a roupa, nesses casos, se confunde com a própria obra de arte.

Em seu movimento de aproximação das coisas do cotidiano, a arte se apropria dos elementos mais comuns à rotina dos sujeitos, e assim acontece com o ato de vestir-se, por compreender que ele possibilita ao sujeito inúmeras maneiras de expressar sua individualidade. Podemos, pois, ver nas vídeo-performances de Letícia Parente que a vestimenta ocupa o lugar de temática central.

As propostas artísticas de Letícia Parente que envolvem a vestimenta remontam ao contato primeiro consigo mesmo; um perceber-se corpo com múltiplas capacidades sensoriais. Num segundo momento, a roupa convida ao contato com o outro, pelos seus tipos, suas texturas, etc. Portanto, as propostas performáticas em que se utiliza a roupa revelam a influência que este elemento possui na sutileza da criação artística, bem como no uso do cotidiano de provocar sensações e ações que são possíveis somente com a sua presença.

A ação corporal, no ato de vestir, é vista como movimento performático em que os elementos que compõem a vestimenta não são tidos como coberturas; oferecem um espaço de criação e expressão subjetiva daquele sujeito. Desse modo, vestir nos parece ser um conceito amplo, que permite ao corpo se transformar conforme aquilo que está usando, ou seja, o vestir é um processo transitório que coloca em movimento o universo performático que construímos.

Lembramos Gilda de Mello e Souza em *O espírito das roupas* (1987), quando ela afirma que a moda pertence a uma categoria diferente dentro das artes, pois o que lhe garante uma estética particular é justamente o movimento. Aquilo que se veste para existir enquanto expressão artística necessita do corpo em movimento, da exploração do espaço, do gesto que será efetuado, assim como a *performance* requer atenção aos mesmos detalhes.

Desse modo, entendemos que a ação de vestir se alia à *performance*, por ser esta uma possibilidade na arte de vivenciar o corpo como ambiente de existir e reexistir numa construção constante de um “si mesmo”. Por ser um objeto em constante contato com o corpo do sujeito, numa aproximação única. Juntos, corpo e vestimenta constroem possibilidades de gestos que configuram uma intenção estética que não se resume somente ao

belo, mas que deseja atingir a prática expressiva de modo muito semelhante ao artista.

Neste percurso, a moda não é somente um sistema baseado em aparências, mas um potente dispositivo que pode trazer uma nova dinâmica em que se abrem possibilidades de renovação dos modos de estar e vir a ser. Tal compreensão, ao fazer parte do cotidiano, vai além de um sistema demarcado no qual a moda se insere; as práticas de vestir do cotidiano abrem espaço para a criação de narrativas próprias em que os afetos comandam.

Compreendemos, portanto, o vestir como ação que fornece informações sobre quem o utiliza, pois a vestimenta se organiza como um conjunto de signos escolhidos à priori. Na constante elaboração de nossas pequenas práticas performativas do cotidiano, a exemplo do vestir, percebemos a capacidade dele de mostrar os diversos modos de um ser que está permanentemente realizando a si mesmo, dando concretude a um corpo que tem com possibilidade expressiva diária uma veste.

Vimos que a *performance* abriu espaço para que muitos artistas explorassem o vestir como temática de suas propostas, utilizando a roupa como verdadeiras extensões do corpo. Um corpo que precisa estar em outras dimensões e experimentar outras materialidades. Entretanto, se considerarmos que a rotina diária está constituída de pequenos rituais e, principalmente, que a *performance* guarda seu caráter de ritualidade, a vestimenta pode assumir o valor que damos a ela de acordo o momento em que será usada, e, assim, pode ser pensada como ação performática exercida no âmbito ordinário por sujeitos que não são artistas de profissão, como era o caso de Letícia Parente.

A conexão arte e vida pode ser percebida nos trabalhos de Letícia Parente, que aqui analisamos por nos sugerir uma experimentação do vestir como ação performática. Desse modo, a artista parece nos lembrar que, nos rituais diários que criam nosso modo de ser, temos a opção de estar atentos e não aceitarmos as limitações colocadas pelos padrões da moda ou da publicidade. Seja no guarda-roupas, seja em frente ao espelho, Letícia Parente nos lembra que somos o resultado de forças naturais e sociais que acabam por tecer a nossa individualidade de acordo com os fios que aceitamos ou rejeitamos.

3 LETÍCIA PARENTE E A CONSTRUÇÃO DE UM CORPO-ARTISTA

As mudanças políticas que aconteciam na época em que Letícia Parente iniciou-se nas artes contribuíram fortemente para que o corpo ganhasse o *status* de instrumento mais utilizado em suas ações. Os governos ditatoriais ascendiam em muitos países, e no Brasil os efeitos do golpe militar foram sentidos profundamente na classe artística. Neste cenário de modificações e questionamentos, os meios de experimentação artística foram também perturbados; era preciso inventar outra maneira de se comunicar.

Cabe observar que Letícia se aproximou da arte depois de vinte e um anos de estudo, pesquisa e docência em Química. Suas pesquisas em arte começaram à época de seu mestrado em Química, no Rio de Janeiro, no ano de 1971. No entanto, em 1974 Letícia passou a estar mais interessada nos novos recursos que tornavam a captura de imagens e sons mais acessível. Em um curso com Anna Bella Geiger, no Rio de Janeiro, Letícia encontrou outros curiosos pelas novas mídias, e juntamente com Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Sônia Andrade e Ivens Machado torna-se precursora da videoarte no Brasil.

Desta maneira, não nos parece absurdo afirmar que Letícia chegou à arte como cientista, e aos poucos passou a ocupar as duas áreas com autenticidade, promovendo a intersecção das duas com a perspicácia de observar detalhadamente seus limites para, então, fazer o delicado trabalho de misturá-las. Letícia publicou vários livros de Química, fez pós-doutorado na área e outros estudos em Educação, ao mesmo tempo em que produzia e expunha seus trabalhos artísticos.

Clarissa Diniz nos chama a atenção para o modo como Letícia organizava o pensamento de suas obras em “[...] textos cujo formato assemelhava-se a roteiros de vídeo ou de experiências de laboratório” (PARENTE, 2001, p. 81). Passamos a pensar na simbiose entre as duas áreas de atuação da artista; arte e ciência se misturando e compondo o repertório para que Letícia surpreendesse nos dois espaços.

Nesse sentido, Clarissa Diniz (In PARENTE, 2011, p. 81) entende que é no “[...] ‘modo de transmissão’ da obra que se situa o caráter político distintivo de Letícia Parente em relação à parte da produção anterior à da sua geração [e em relação à obra de alguns de seus contemporâneos]”. Vemos que Letícia partia de seu “universo particular” para criar um momento que seria exposto a quem se interessasse, isto é, as obras de Letícia davam ao público a impressão de estar mais próximo à artista. O modo de transmissão de sua arte era objeto de uma aproximação com o outro; o vídeo lhe permitia mostrar um recorte temporal e detalhadamente pensado para um público praticamente incalculável, pois os meios de apresentação e apreensão dessa mídia são inúmeros.

Se considerarmos o artista como o ser que está afeito às forças de seu tempo, fez-se indispensável àqueles que viveram neste período fazer de sua obra uma maneira de expressar o sufocamento daqueles dias. Mas não somente isso: o artista de que nos fala Cildo Meireles vai ainda mais além, ao permitir ao outro “[...] o acesso aos próprios mecanismos de produção do conhecimento”, isto é a arte tecendo suas redes de invenção infinitas na qual o artista age como propulsor de sensações, ao outro cabe fazer a obra acontecer.

Diniz (In PARENTE, 2011, p.35) aponta *Medidas* (1975) e *Preparação I* (1975) como obras em que Letícia denuncia “[...] as mediações disciplinadoras da vida em sociedade”. A artista procurava chamar atenção para

[...] a atmosfera de concorrência e tensão sob a qual vivemos no tempo histórico, em que os sistemas procuram enquadrar as pessoas para qualifica-las quantitativamente ou distingui-las segundo categorias fixas de comportamento.

Letícia, em sua escolha pelo vídeo, transparece essa vontade de dar ao público os detalhes de sua ação. O que poderia ser apresentado por audiovisual ou fotografias ganhou mais potência com o vídeo, “[...] por todas as vias de acesso e por todas as vozes que acrescentam a capacidade de penetrar na ocorrência” (PARENTE, 2011, p. 48). Vemos que a artista está interessada no público; em fazer sua obra ter força para alcançar o outro e envolvê-lo no seu momento de criação crítico da realidade.

A produção artística de Letícia Parente corrobora John Rajchman⁶, que aponta que o surgimento da arte contemporânea foi um momento de novas relações entre o pensamento e a arte, novas maneiras de fazer filosofia, teoria ou conceituar a vida; o artista queria se tornar ativo através de instalações, *performances*, peças de teatro, etc. Um sujeito que busca trazer a arte para mais próximo de si percebe que uma infinidade de possibilidades para experimentação está no próprio corpo.

O momento também era de transformações tecnológicas; o acesso aos novos equipamentos não poderia deixar de interferir nas possibilidades de criação em arte, de modo que alguns artistas passaram a pensar em ações direcionadas especialmente para serem apresentadas a um espectador tecnológico: a câmera de vídeo.

A partir de 1965, com o advento do Portapak da Sony (o primeiro equipamento portátil de vídeo), possibilita-se aos artistas, pela primeira vez, aquilo que antes só era possível por meio de grandes estúdios de TV: captar e poder ver ao mesmo tempo as imagens em movimento, ocorrendo de forma inédita na experiência artística a simultaneidade e o imediatismo de tempo entre produção e recepção da mensagem (MELLO, 2008, p.73).

Assim surgiram as videoperformances e toda uma geração de artistas interessada em utilizar essa nova possibilidade, como foi o caso de Letícia Parente, que retirava objetos e gestos do cotidiano material para suas gravações. Seu olhar estava atento às divisões familiares, às relações das pessoas com as coisas, às imposições de corpo e ao comportamento a que estão constrangidas as mulheres.

No entanto, o presente captado por Letícia não está simplesmente ligado ao tempo cronológico; é antes um momento de transformação deste do que de mera representação. Com uma abordagem processual, Letícia possuía um olhar atravessado para a rotina das relações entre pessoas, ou pessoas e objetos. No entanto, por mais que partisse de suas rotinas, não havia lugar-comum em suas propostas; a realidade exibida por ela é produto da transformação operada por um olhar inquieto, que vê linhas que não estão no óbvio.

⁶ *O pensamento na arte contemporânea*. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002011000300005&script=sci_arttext>. Acesso em: 22 out. 2014.

Letícia fazia parte de uma geração que não estava apegada ao objeto de arte em si, ao produto final, mas ao processo de criação de uma obra. Por não ser artista de profissão, Letícia estava menos comprometida ainda com o mercado; sua criação não se limitava a atingir um público consumidor. No entanto, qualquer intenção artística tem por finalidade encontrar receptor, a fim de que a obra aconteça de fato. No caso de Letícia, o interesse pelo vídeo nos faz pensar o quão forte era sua preocupação com o receptor, pois o vídeo permite atingir um público vasto. Sobre isto ela própria fala:

O público me parece muito mais importante porque nele também está incluída a categoria dos artistas. Não faço restrições ao público. Acho importante qualquer público. Creio que cada um frui a seu modo. O grau de fruição é aberto. Se o nível da obra é esgotado no gole de uma pessoa, azar da obra. Foi pouca para a sede e para o espaço (PARENTE; MACIEL, 2011, p. 93).

Neste sentido, o percurso artístico de Letícia Parente parece ter sido motivado pela criação de novas noções sobre a vida, a partir do confronto com o que estava estabelecido para ela. Desta feita, podemos compreender a intenção de Letícia em investigar determinados aspectos da realidade social que se encontravam estereotipados, e para isso ela utilizava como principal instrumento o corpo, objeto de inscrição no mundo, lugar de questionamento e propulsão para reflexão ativa.

Nas noções que emergem das obras de Letícia Parente, percebemos o corpo para ela como um elemento que se transforma conforme a intenção poética do trabalho e que anuncia modos de uso do corpo como suposto pela arte contemporânea. Letícia Parente escolheu revelar corpos que sobreviveram na iminência de se tornar objeto – pelas demandas sociais, éticas e políticas- para compor uma imagem forçada de si mesmo pelo viés do enfrentamento dos conflitos políticos, poéticos e estéticos. Por isso investiu em novos processos de subjetivação para os quais a construção de uma imagem corporal própria foi traduzida como ação poética.

Letícia Parente é uma artista reconhecida sobretudo pelo vídeo *Marca Registrada* (1975), no qual ela costura na planta de um dos pés *Made in Brasil*, mas que também realizou trabalhos em outras plataformas (xerox, instalação, audiovisual), em sua grande maioria ligados às questões que

problematizam o estado do corpo na contemporaneidade. No entanto, André Parente (2011) nos coloca um problema ainda não resolvido: o fato de a arte mídia ser ainda pouco conhecida no Brasil, e este pouco conhecimento, somado à fragilidade das matérias, à obsolescência dos equipamentos e ao pouco preparado das instituições de arte no Brasil em relação ao arquivo de obras, fez com que grande parte dos trabalhos realizados por Letícia Parente na década de 1970 fosse perdido. No total, cerca de um terço dos trabalhos de Letícia foram perdidos, principalmente os de xerox, arte postal, vídeo e videotexto.

A partir da análise de alguns trabalhos que a nosso ver problematizam as temáticas aqui levantadas, podemos vincular o seu fazer às muitas pesquisas em arte que estão voltadas para compreender com que corpo estamos lidando em nossos dias: *Preparação I*, *Preparação II*, *In*, *Projeto 158*, *De afflicti – ora pro nobis*, *Nordeste*, *Tarefa I*, *Medidas*, *Marca Registrada* e *Eu, armário de mim*. A maioria são vídeos, exceto *Projeto 158*, composto por colagens e desenho; *De afflicti – ora pro nobis*, audiovisual feito pela artista em parceria com o filho André Parente; *Medidas*, a primeira instalação em arte e ciência no Brasil; *Eu, armário de mim*, audiovisual realizado com fotografias de um armário ocupado com uma série de objetos: sapatos, cadeiras, alimentos, radiografias.

A partir da poética da artista, fazemos uma proposta de corpos definidos por seus trabalhos. Para a identificação dos corpos sugeridos por Letícia consideramos as interseções que a sua obra faz com os conceitos de corpo-sem-órgãos (DELEUZE, 2004), corpo mídia (GREINER, 2005) e corpo vivo (BAITELLO, 2008).

A compreensão de corpo-sem-órgãos desenvolvida por Deleuze (2004) vem de uma proposta de vida nômade na qual o sujeito se estrutura consigo mesmo e em sociedade, na contracorrente da lógica pré-organizada de uma vida pautada pela produção. Em outras palavras, o corpo-sem-órgãos busca a intensidade de criar a sua realidade, ao invés de apenas aceitar alguma que lhe seja dada. Para isso é necessário libertar o corpo de seus automatismos, desorganizá-lo das noções aprendidas para torná-lo uma prova do viver as intensidades e estar disposto a fazer do tempo um aliado na busca pela experimentação.

Já o corpo mídia de que fala Christine Greiner (2005) se baseia na extensão do corpo ao ambiente, de modo que não existe uma separação tão nítida entre corpo e mente, corpo e subjetividade, corpo e ambiente. A teoria de Greiner considera o corpo inseparável de seu contexto, formulado nas experiências que se dão nos fluxos entre o corpo e os múltiplos elementos sociais, culturais, etc. O corpo é mais do que apenas um mero veículo, instrumento do qual o sujeito se utiliza para comunicar algo, como afirma o pensamento cartesiano.

Baitello (2008) nos apresenta duas noções distintas de corpo: corpo matéria e corpo vivo. Este pensa com todas as suas partes, ou seja, um corpo que produz pensamento a partir de sua disposição em estar ativo e presente nas experiências. Já o corpo matéria se estrutura como projeto de produtividade; está mais interessado no plano das formas e em seguir um padrão no qual estará bem representado do que em experimentar sua presença corporal em ações livres dos formalismos.

No estudo das obras acima citadas de Letícia Parente, percebemos ser possível apontar modos pelos quais a artista utiliza o corpo em seus trabalhos que entram em conexão com o pensamento de outros artistas. Apresentamos uma proposta de variações de latência do corpo nas quais Letícia experimenta muitas vezes em si a arte no cotidiano, e externa a maneira com que seu corpo sente as forças do seu tempo.

Entendemos Letícia como uma artista que chama a atenção para os valores impostos ao corpo para atingir algum padrão e aos instrumentos utilizados para convencer subjetivamente que existem modelos a serem seguidos. Neste sentido, compreendemos que Letícia subverte o lugar-comum do objeto que serve para vestir e se torna um objeto que comunica o ser que veste. O corpo da artista parece sofrer a intervenção daquele outro corpo; o vestir passa a ser uma intervenção no próprio corpo.

Tendo em vista as noções do corpo como matéria (corpo calado), do corpo conectado aos objetos (corpo coisa) e do corpo estendido no ambiente (corpo artista), pensamos sobre as intervenções estéticas realizadas pela artista, que escolheu a descaracterização a partir de uma reflexão sobre a necessidade de atender a um padrão para regular seu corpo social. Desse modo, iremos percorrer agora algumas reflexões sobre o corpo propostas por

Letícia Parente, a fim de tornar visível a pluralidade de corpos traduzidos pela artista em suas produções. Faremos isso ancorados no pensamento da arte contemporânea e compreendendo, ainda, o lugar da vestimenta em algumas de suas obras.

3.1 Corpo calado

Letícia Parente produziu no período do pós-Guerra, das ditaduras e dos governos repressores e, ainda, das incitações consumistas que alimentaram a explosão de um corpo que não cabia mais em si. Corpo este que precisava criar pontes com outros para falar dos horrores vividos, das mordanças invisíveis que lhes prendiam a fala, os afetos, o corpo. Esse cerceamento foi importante para que o artista reconhecesse que estava em si mesmo uma infinidade de materiais sensíveis para trabalhar e expor.

Assim, percebemos o corpo calado como uma resposta àquele momento de repressão em que Letícia percebeu a necessidade de se expor, como prova de resistência a uma realidade que tirava de todos a liberdade em relação a suas escolhas, inclusive na arte. Neste momento, a artista entendeu que os efeitos dessas realidades podiam ser comunicados por ele próprio; não era mais necessário se valer de outras matérias intermediárias.

A artista resolveu fazer sua arte primeiro em si, experienciando-a em seu corpo, trazendo questões sobre como sua produção poderia atingir outras corporeidades e despertar seus afetos. Por isso era imprescindível que ela mesmo se propusesse como a primeira bala do gatilho.

Ou seja, o seu corpo passou a ser fortemente utilizado para disparar e conectar os afetos de uma proposta artística, ao passo que recebia o retorno de sua exposição praticamente de forma simultânea, em respostas dadas pelas suas ações artísticas feitas em casa e envolvendo seu cotidiano doméstico, seus filhos, etc., já que era a primeira espectadora de si. Se alguma transformação acontecesse, ela seria logo sentida pela artista, já que passou a se colocar como um corpo de prova para suas intencionalidades poéticas.

A análise de alguns trabalhos de Letícia Parente nos levaram a estruturar o conceito de corpo calado, para definir um corpo como aquele que sofre as interdições de uma época ou de uma concepção contrária à plenitude

de um corpo definido por suas dimensões poética, política e cotidiana. Ainda que fosse coagido a se calar quanto ao que se via de injusto, consegue encontrar uma maneira de fazer ressoar sua indisposição.

Iniciamos a descrição de um corpo calado ao qual Letícia Parente procura dar voz por um trabalho bastante emblemático, cuja proposta é intervir diretamente no corpo para marcar as ressonâncias de um período de opressões. Trata-se do vídeo *Marca Registrada* (1975).

Uma pessoa descalça, com um vestido que vai até logo abaixo dos joelhos caminha sutilmente em direção a uma cadeira. A câmera abre mais o plano: mostra o seu busto e mais das pernas: percebemos ser uma mulher. Ela prepara os seus instrumentos de trabalho: passa a linha na agulha e na planta de seu pé direito inicia sua costura. Vemos aquela mão fina, aparentemente delicada, decidida a impor com firmeza a entrada da agulha na pele fina do pé. Assistir à ação nos gera desconforto, uma angústia pelo movimento repetitivo de entrada e saída da agulha na pele, mas é assim que a mulher vai bordando palavras em si mesma.

Figuras 14, 15, 16 e 17 - Frames do vídeo *Marca Registrada* (1975) de Letícia Parente.





Fonte: <http://www.leticiaparente.net/>

Letícia Parente completa a frase *Made in Brasil* em seu pé. No início da palavra *Brasil*, ela procede de maneira diferente das anteriores. Para dar fixação à linha na pele, fez um nó no final da linha, como se costuma fazer nas costuras em que se deseja serem persistentes.

O ano é 1975, metade do período de ditadura militar vivido no Brasil. Alguns anos antes, o regime viveu seu apogeu nos chamados “anos de chumbo”, uma sucessão de motivos que ajudou os militares a argumentarem em favor de sua gerência do país: altos índices econômicos, o combate à inflação e até mesmo a conquista da Copa do Mundo pela Seleção Brasileira de Futebol. Com isto, criou-se o slogan *Brasil: ame-o ou deixe-o*. E mesmo que o amassem, muitos foram obrigados a deixar o país, por serem contrários às restrições impostas pelos militares nas áreas das artes, das comunicações, da ciência, da educação, etc.

Letícia, que viveu em três capitais banhadas pelo mar – Salvador, Fortaleza e Rio de Janeiro –, tinha a percepção de que o país possuía grandeza além do que aquele sistema de opressão que o regime militar forçava a crer. Suspeitamos que o *slogan* da época áurea da ditadura tenha contribuído para a escolha da frase *Made in Brasil*, pois foi a partir dela que Letícia afirmou sua vontade de permanecer no seu lugar de origem, por isso inscreveu em si a marca de um acontecimento, que devido ao contexto político, se firmava como escolha corajosa. A escrita em idioma estrangeiro remete a uma ironia em relação à proximidade que o governo ditatorial brasileiro fazia com os Estados Unidos da América e aos impactos causados por esta influência externa.

Rodrigues (2008) nos convida a pensar uma espécie de construtivismo social do corpo, e assim ajuda a refletir sobre as ações de Letícia no que se refere ao modo como a organização social e o amparo científico de cada época são primordiais para o entendimento que se faz do que seja corpo. Para Rodrigues (2008), a realidade é resultado desse processo dinâmico em que as leis são mutáveis; os modos de produção e o acesso ao conhecimento se conectam diretamente com o modo histórico como determinada sociedade se organiza. Por este viés compreendemos que o corpo, assim como descrito por Letícia, faz parte dessa organização e se torna produto de um processo de conexões instáveis.

A própria Letícia afirmava que lhe interessava trabalhar o corpo em seus aspectos culturais, políticos e sociais, a partir de uma proposta poética que coloca em revista a instabilidade das regras. É o que nos parece estar bem concentrado no vídeo *Marca Registrada*(1975). Nesta produção, a artista torna visível a angústia que carrega durante os anos de ditadura militar, o conflito vivido por estar em um país no qual o silêncio era forçado a respeito dos exilados, dos torturados, dos desaparecidos. Apesar da passividade imposta, a artista mostra que ainda era possível utilizar o corpo de maneira crítica para problematizar o panorama social e político, inscrevendo em si mesma a origem de seu corpo.

O corpo calado que Letícia Parente pretende expressar alinha-se à produção de outros artistas que, posteriormente, tomam o corpo como medida para refletir sobre uma dimensão política prevista na transformação do corpo como produção estética. Podemos citar como exemplo a francesa Orlan, uma interessada em viver a arte na carne, em investir na transformação do seu próprio corpo para torná-lo continuamente transformado em objeto artístico. Para Orlan, o corpo lhe serve como matéria de questionamento e de permanente refazer de suas intencionalidades artísticas; corpo que deseja romper com as leis naturais e cria seus próprios limites estéticos, fugindo do convencional.

Figuras 18 e 19 - *A reencarnação de Santa Orlan*, 1990, Orlan



Fonte: < www.orlan.eu >

Numa espécie de atualização carnal da história da arte, Orlan traz o “surrealismo” de uma tela para o seu corpo, ao misturar referências clássicas como o Renascimento e o Barroco diretamente em si. Por vezes a artista declarou ser influenciada por esses movimentos em suas intervenções corporais. Assim como Letícia Parente, Orlan realiza em suas obras os pressupostos do movimento *Bodyart*, o qual se estrutura a partir do desejo dos artistas de trabalharem diretamente na materialidade corporal, usando o corpo como suporte para as práticas, submetendo-ofrequentemente aos limites da dor, tal qual experimentou Letícia Parente ao costurar na planta do pé. Como elemento presente nas performances de *BodyArt*, a dor estaria ligada à observação que o artista faz das condições sociais, políticas e culturais que impactavam diretamente em um sujeito cerceado pelos valores impostos.

Entre Orlan e Leticia haveria a vontade comum de aproximar a arte do mundo, dos fatos do cotidiano, da realidade urbana e seu caos e das novas tecnologias aos jogos de poder definidos pelos contextos sociais. Ambas as artistas trabalham com registros audiovisuais de suas *performances* como uma maneira de questionar o lugar das novas mídias na vida das pessoas, embora Orlan costume tornar suas ações um espetáculo em que muitas vezes transparece explicitamente o deboche aos meios de comunicação.

Outra artista que realiza a arte diretamente no seu corpo, dialogando com os limites impostos ao modo de viver as relações sociais e a própria expressão artística, é Marina Abramovic. Na *performance* intitulada *Ritmo 10* (1973), Marina é filmada sentada em frente a várias facas. Com a mão esquerda aberta em cima de uma folha de papel, pega uma das facas e vai perfurando ao redor dos dedos sem o cuidado de não se machucar; quando a faca atinge seus dedos, a artista troca o utensílio e reinicia os movimentos.

Figuras 20 e 21- *Ritmo 10* (1973) de Marina Abramovic





Fonte: < www.mai-hudson.org/>

Os artistas da *BodyArt* entendem que a materialidade do corpo, composta por sangue, suor, saliva e outros fluidos, precisa fazer parte das obras e, sobretudo, estar presentes como parte concreta das obras. Por isso as ações costumam conter violência e manipulações do corpo que resultarão em ferimentos, deformações, escarificações feitos pelos próprios artistas ou até mesmo pelo público, como na *performance Ritmo 0* (1974), em que Marina Abramovic colocou 72 objetos (entre eles facas e armas) à disposição de quem quisesse usá-los em seu corpo.

Figura 22 - *Ritmo 0* (1973) de Marina Abramovic



Fonte: < www.mai-hudson.org/>

A convocação do corpo na arte feita no Brasil nos anos 1950 tem o foco na experiência, em detrimento da obediência a formalismos estéticos ou temáticos. Contudo, este não era um entendimento comum: de um lado havia o grupo Ruptura, que se apegava às questões formais (de forma e de normativos) de uma arte concreta; do outro, o grupo Frente experimentava o processo metodológico como produtor da obra de arte.

Entretanto, existe um grupo de artistas (Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica) frequentemente apontado por ir mais adiante quando decide investigar o terreno das experimentações sensoriais através da arte, envolvendo também o público, que saíria de seu lugar acomodado de espectador para participar da questão, como denomina Cochiaralle (1994).

Lygia Clark parte para a interação sensorial e Oiticica para as vivências do espaço e do campo social, enquanto Lygia Pape decide trabalhar com a integração entre estética, ética e política. Letícia Parente age de maneira semelhante a este grupo de artistas, ao decidir fazer arte sem seguir formalismos ou procedimentos metodológicos tradicionais; ao priorizar a experiência sentida no corpo e compartilhada através de registros ou da solicitação do envolvimento do público; ao se deixar contaminar pelo contexto político e histórico para compor suas práticas artísticas.

De modo mais específico, vemos mais latente a proximidade entre Letícia Parente e Lygia Pape, principalmente no que se refere à escolha por configurar as suas experimentações em arte num terreno impreciso, situado entre a percepção coletiva —na qual está incluída aquela histórica e a cultural, bem como aquela produzida pelas regras institucionais — e a percepção individual —por meio da qual podemos compreender tanto a sensorial quanto a cognitiva—do espaço e da imagem brasileiros.

Figura 23 - *Língua esfaqueada*, 1968, Lygia Pape



Fonte: <www.lygiapape.org.br>

Já Lygia Clark foi se apropriando pouco a pouco da vida como matéria para a arte, experimentando o espaço na interação corporal, assim como fez Leticia Parente em seus vídeos realizados no espaço doméstico, utilizando os objetos comuns à rotina de sua família para compor seus trabalhos, inclusive deslocando-os do lugar convencional para formar outra realidade.

Figura 24 - *Diálogo* (1985), Lygia Clark



Fonte: <www.lygiacklark.org.br>

Hélio Oiticica também se propunha à experimentação do espaço, com a criação de estações com elementos tipicamente brasileiros, em que os conceitos de ambientação, instalação e *performance* foram explorados, pois esses locais de imersão precisavam da presença do corpo para realmente existirem. Leticia também trabalhou com este tipo de proposta em *Medidas* (1975), que veremos com detalhes mais à frente, ao desenvolver várias cabines em que o público realizava o conhecimento de medidas de seu corpo por meio de instruções formuladas pela artista. Aqui se tratava da exploração do corpo como espaço de descoberta para aquele sujeito que o possuía.

Figura 25 - Tropicália PN2 *A pureza é um mito* e PN3 *Imagético* (1967)



Fonte: <www.heliooiticica.org.br>

No entanto, o ambiente no qual o corpo está inserido interfere nas disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Sobre este tema, Christine Greiner (2005) fala do corpo em um contexto-sensitivo, a fim de salientar a importância do espaço no qual as mensagens são transmitidas.

Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo (GREINER, 2005, p.130).

Este corpo que a pesquisadora analisa aproxima-se da noção que construímos aqui quanto à ação sobre um corpo calado, pois ambos negam a ideia de um corpo recipiente, estático e passivo. O corpo age como matéria que se faz por atividades, ao processar as informações que chegam dos mais

variados meios e produzir algo singular nesse estado de contaminação a que ele se sujeita incessantemente.

Algo semelhante ao que se processa em *De Afflicti* (1979), vídeo feito com fotografias de partes do corpo de Letícia Parente sendo descaracterizadas de seu aspecto comum, mãos e pés aparecem retorcidos, braços repuxados. Em alguns minutos, assistimos a um corpo se transformar no contato com as forças que são próprias dele mesmo e sentir a interferência de sua vontade na carne.

As fotografias são acompanhadas por uma espécie de reza (“*ora pro nobis*”), e o ritmo em que elas aparecem lembra o tempo que os olhos levam para abrir e fechar. Neste sentido, justificamos a noção de corpo calado a partir da imagem forçada de si que a artista constrói para falar das relações que estabelece com o seu contexto social.

Figura 26 - *De Afflicti* (1979), Letícia Parente



Fonte: <<http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/leticia-parente/de-afflicti/>>.

De Afflicti (1979) é um bom exemplo para pensarmos o contexto em que Letícia Parente refletia sobre o corpo. Como já comentado, a artista escolheu prioritariamente sua casa e seu corpo como espaços de invenção, e com isso acabava por envolver os filhos na criação dos trabalhos. O mesmo aconteceu com André Parente, seu filho primogênito, que de tão influenciado pelo fazer artístico de Letícia, se diz filho do trabalho de sua mãe, e admite a influência dela nas atividades que exerce ainda hoje, seja no plano artístico, seja no intelectual. Em *De Afflicti* (1979), André Parente assume a autoria das fotografias e da montagem do vídeo.

De Afflicti (1979) é um experimento que nos mostra como o corpo era visto por Letícia, isto é, da ordem da produção, do desejo. Próxima à

concepção do corpo como espaço, a artista o interpreta como sendo processual, assim como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Ligia Pape. Sobre isso, André Parente (2011, p. 35) enxerga no modo artístico de Letícia uma compreensão da arte como “[...] uma estrutura que se faz a partir de uma categoria topológica e virtual, apenas uma condição de possibilidade do que vemos, sentimos e fazemos”.

Parente (2011, p.33) afirma, ainda, que Letícia “[...] era uma artista do pensamento topológico, heterotópico: sua casa era feita de signos e códigos diversos, de redes e de relações”. A questão do corpo lhe interessava como meio de produção da subjetividade, escapando dos modelos de racionalidade e disciplina cartesianos, iluministas, fordistas, tayloristas. Letícia dizia trabalhar com uma “arqueologia do tempo presente” (PARENTE, 2011, p. 56). Ela se valia primordialmente do corpo ou da casa para exprimir o muro que separava o que liberta do que aprisiona. Desse modo, Letícia acreditava estar efetuando o papel da arte que, segundo ela, seria o de repensar os processos de subjetivação.

Para André Parente (2011), os vídeos de Letícia “[...] são preparações e tarefas por meio dos quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam” (p. 37). Desse modo, estão entre os aspectos comuns dos vídeos a coisificação da pessoa, a condição feminina, a opressão das tarefas e preparações cotidianas.

O pesquisador em arte Fernando Cocchiarale (2014) acredita que Letícia, enquanto artista, esteve impregnada pelo modo de organização conceitual e prático que apreendera nos estudos em Química. Um exemplo claro lembrado por ele é a instalação *Medidas* (1976), na qual a intenção não era obter resultados científicos, mas sim transformar “experiências científicas em experiências de vida e artística” por meio da convocação do público para fazer a proposta acontecer.

Em outubro de 2014, tive a oportunidade de ser recebida por Fernando Cochiaralle para uma conversa sobre Letícia Parente, de quem era amigo. Ambos fizeram parte do grupo que teve aulas com Anna Bella Geiger no Parque Lage, em 1974, e juntamente com Paulo Herkenhoff, Sônia Andrade e Ivens Machado integraram um grupo pioneiro em videoarte no Brasil. Foi este grupo que realizou o vídeo *Telefone sem fio* (1976), um marco na videoarte

brasileira. Ele começou a conversa frisando as raízes de Letícia na ciência, com seu doutorado e toda carreira profissional em Química, o que, a seu ver, dava a ela todo arcabouço necessário para misturar “[...] os parâmetros dos métodos científicos com seu devaneio inventivo da criação” (informação verbal)⁷.

As palavras de Cocchiaralle (2014) reforçam a hipótese de que a arte veio para Letícia como uma maneira de afirmar a confluência entre ciência, arte e vida sentida em seu dia a dia e, ainda, evidenciar que o pensamento na ciência não está apartado das vivências do cotidiano, já que o espaço de suas propostas artísticas era permanentemente percebido em sua própria vida.

Letícia transcende a arte como um hobby diletante. Ela era uma mulher polivalente. [...] Letícia não usou a ciência para criar nada, ela foi *no* [sic] âmbito em que o homem pode criar que é a arte. [...]. Ela era uma pessoa muito rica existencialmente, preocupada com a criação também na esfera artística (informação verbal)⁸.

Ou seja, para Cocchiaralle (2014), falar da Letícia artista é falar da Letícia cientista e reconhecer o olhar contemporâneo no modo como ela conseguiu unir arte e vida através do pensamento científico. Percebemos isto claramente nas suas propostas artísticas. A sua disposição em trazer os ambientes científico e o familiar para compor os seus trabalhos demonstra que, para ela, não havia uma separação tão demarcada desses papéis em sua vida.

Entretanto, Letícia não desfaz as fronteiras específicas de cada espaço, suas peculiaridades e rigores. Na verdade, acreditamos que a artista via nas diferenças entre estes espaços uma oportunidade para fazer emergir uma comunicação possível e demonstrável pela criação artística. Atenta às tentativas de submissão do corpo a padrões criados pela ciência, pela comunicação e pela própria arte, Letícia percebeu que o corpo se tornava mais potente enquanto instrumento de observação, análise e experimentação do cotidiano.

⁷ Conversa realizada com Fernando Cocchiaralle em 2014.

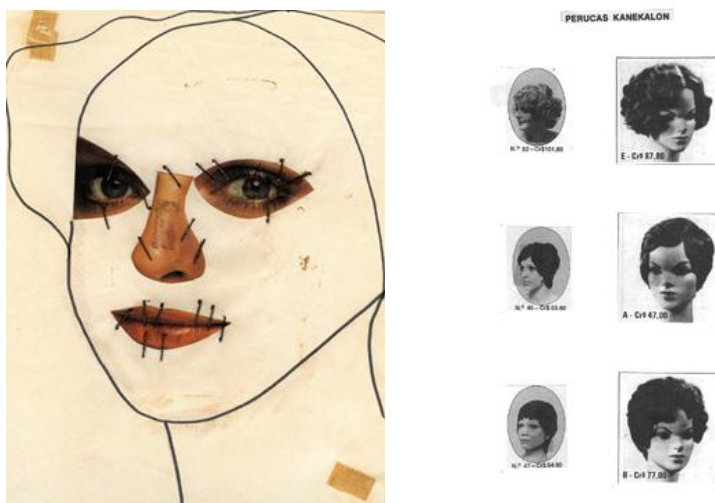
⁸ Conversa realizada com Fernando Cocchiaralle em 2014.

3.2 Corpo coisa

O corpo coisa é visto menos como objeto de experimentação artística e mais como um suporte para legitimar a ação. O corpo coisa vive ainda num plano de forma. Mesmo buscando romper com representações, revela-se pelos vínculos com os meios tradicionais estabelecidos na arte (pintura, escultura, colagem, etc.). Por mais que o artista traga o corpo em ação, ele ainda estabelece vínculos com procedimentos conhecidos da arte como a colagem, ainda que seja para apresentar uma crítica ao modo tradicional de expressar o corpo, como pensamos proceder Letícia Parente em seus trabalhos.

Na *Série Mulheres* (1975), Letícia se ocupa exclusivamente do corpo da mulher a partir do uso da *xerox* (uma nova tecnologia no período) e das colagens, trazendo recortes de partes do rosto, como bocas e olhos, que a artista reorganiza a partir da funcionalidade “[...] não no sentido só da função física, mas de uma função social-humana” como diz a própria artista (PARENTE, 2011, P.111). Nesse sentido, Letícia reflete sobre mulheres que tentam traduzir o seu corpo pela plasticidade dos manequins com feições que prometem trazer sensações. A fim de lançar proposições sobre o que seria o feminino naquela época, o trabalho sugere uma inversão alimentada pelo consumismo,

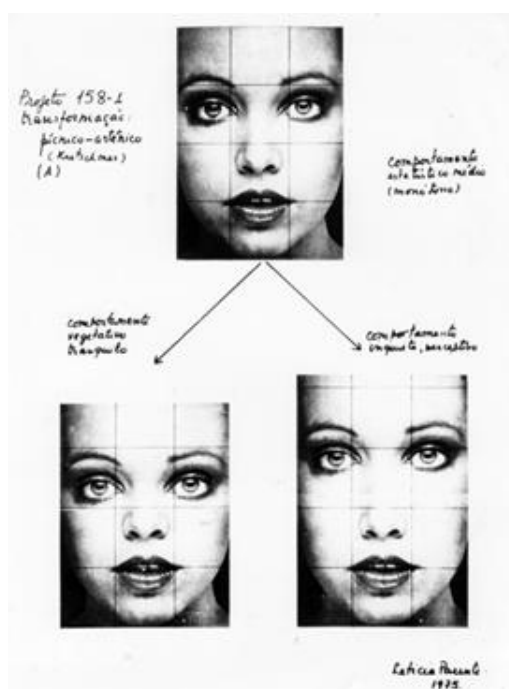
Figuras 27e 28 - *Série Mulheres* (1975) de Letícia Parente



Fonte: <www.leticiaparente.net>

Letícia continua o estudo sobre o feminino no trabalho *Projeto 158* (1975). Desta vez a artista utiliza fotografias para questionar a classificação comportamental de alguns tipos de rostos, a partir de detalhes como o comprimento de suas testas, o tamanho dos olhos e da boca, o arqueamento da sobrancelha. A artista aborda uma maneira de detalhar as feições faciais de alguém aceita por um ramo da psicologia comportamental, que naquela época definia modos de prever características emocionais de alguém a partir desses dados. Ao utilizar um mesmo rosto para criar três perfis de personalidade, a artista subverteu essa cartilha duvidosa, somente alongando ou achatando algumas partes.

Figura 29 - *Projeto 158* (1975) de Letícia Parente



Fonte: <www.leticiaparente.net>

Vemos a artista trabalhar plasticamente o rosto como se fosse uma massa moldável; a manipulação da imagem ironiza a noção de corpo como coisa e se pelo viés de suas configurações seria mesmo possível apresentar um conjunto complexo de reações internas deste corpo. Ao lado de cada “novo” rosto, a artista descreve as suas características, como se quisesse dar

ao público a opção de fazer seu próprio juízo sobre as formas do rosto ou não a partir daquela proposta.

O corpo se transforma num objeto que cabe em moldes preexistentes e facilita o seu reconhecimento a partir de uma representação. *Projeto 158*(1975) nos leva a pensar, ainda, na prática atual de manipulação digital das imagens em sua aplicação comum, que muitas vezes realiza um processo de descaracterização. Desse modo, Letícia, ao realizar versões de um mesmo rosto, nos faz questionar a veracidade das imagens a que temos acesso e as possíveis interpretações que damos a feições que, em certo grau, podem assumir o tom de pré-julgamento.

Outra compreensão do corpo como coisa está evidenciada na produção de Yves Klein, quando este pensa literalmente o corpo como instrumento de inscrição — uma espécie de pincel —, como traduzido na ação intitulada *Antropometria Azul* (1960). Nela, o corpo nu de uma mulher recebe tinta a gosto do pintor, e após isso ela se movimenta em contato com uma tela branca; desse acaso nasce uma obra de arte. Vemos que nesse pensamento de produção de arte o corpo é tratado como objeto, com um propósito bem definido, pré-delimitado dentro da ação.

Figura 30 - Yves Klein, *Antropometria Azul*, 1960.



Fonte: www.yveskleinarchives.org

Podemos falar, ainda, da ação *Ana* (1964) de Gunter Brus, na qual o artista adota procedimentos semelhantes ao de Klein ao colocar a si e a esposa em um quarto branco e a partir dos movimentos do corpo manchado com tinta preta seguem pintando as paredes e outros objetos.

Figura 31 e 32- *Ana*, 1964, Gunter Brus



Fonte: <www.museum-joanneum.at>

Um corpo semelhante encontramos no vídeo *Tarefa I* (1982), de Leticia Parente, ao transformar a comum passagem de roupa a ferro como na passagem da segunda pele de um corpo. A artista se deita, vestida, sobre a tábua de passar, enquanto uma mulher negra “a engoma” como se isso fosse normal em suas tarefas do cotidiano. Assim como no vídeo *In* (1975), o corpo da artista se coloca como um objeto que parece estar entregue àquela ação,

que pode significar a busca pela praticidade requerida pelo ritmo de vida moderno ou a ternura de se considerar unida àquela vestimenta.

Figura 33- *Tarefa I* (1982), Leticia Parente



Fonte: <www.leticiaparente.net>

Detalhamos a ação de Brus em *Automutilação* (1965), ação que marca o início de suas chamadas *autopinturas*, para levar adiante a identificação do corpo descrito por Leticia. Em um quarto branco com alguns objetos, encolhido no chão, o corpo está completamente enfaixado por pedaços de tecido branco. À medida que se solta deste tecido, o corpo do artista entra em contato com a tinta preta e se move pelo quarto pintando a si, as paredes e os objetos. Sua esposa aparece em seguida, de corpo nu, e começa a se mover pelo quarto-pintura.

É importante observar que Brus teve a colaboração do cineasta experimental Kurt Kren para filmar essa ação, o que mostra a preocupação do artista sobre a qualidade do registro, já que, assim como Leticia, Brus realizaria aquela *performance* somente aquela vez.

Figura 34 - *Automutilação* (1965), Gunter Brus



Fonte: <www.museum-joanneum.at>

Brus está no chão coberto de tinta branca, e assim como Letícia deitada na tábua de passar roupas tenta fundir-se com aquela outra matéria (nesse caso, a roupa), vemos o seu corpo condicionado como matéria para a obra de arte acontecer. Aparecem objetos ao seu lado (lâminas, tesouras, fios), e com eles o artista experimenta seus limites, impingindo-se dor. A parte mais focada é seu rosto, que exprime sua sensação de aflição; a tela branca é contaminada pelas expressões de dor, pela visualidade de um corpo que parece sofrer para fazer arte.

GunterBrus fez parte de um grupo da *BodyArt* denominado Acionismo Vienense, que inclui os artistas Rudolf Schawarzkloger, Hermann Nitsch, Gina Pane e Rebeca Horn. O grupo vienense ficou conhecido pelo alto grau de violência em suas *performances*, uma inclusive levando ao suicídio de Schawarzkloger enquanto realizava uma ação, diante do público.

Figura 35 - *Passeio Vienense* (1965), GunterBrus



Fonte: <www.museum-joanneum.at>

Na primeira ação pública de Günter Brus—*Passeio Vienense* (1965)—, um passeio realizado no centro de Viena, ele se apresenta vestido e pintado de branco com uma linha negra que divide seu corpo em duas partes. Convertido pela pintura em objeto de arte ambulante, Brus destoa de todas as pessoas ao redor, que estão vestindo com roupas sóbrias. Esta ação incomodou de tal maneira a ordem da cidade que ele foi interrompido pela

polícia, preso e, a partir dali, acostumou-se à perseguição política que anos mais tarde culminaria em seu exílio (PIANOWSKI, 2007).

Ainda que nos trabalhos de Letícia Parente não identifiquemos grau de violência semelhante ao empregado por Brus, vemos aproximações no que diz respeito à utilização do corpo como um suporte com o qual, por vezes, ele parece se confundir. A presença do artista está ligada à existência dos objetos no lugar em que ocorre a *performance*, depende da interação entre o corpo e aquelas outras matérias.

Eu, armário de mim (1975), trabalho em que Letícia transcende as formas de interação do corpo com o objeto, é definido por audiovisual composto por várias fotografias de um mesmo armário, ocupado com uma série de objetos diversos: sapatos, cadeiras, alimentos, radiografias, temperos. Na sequência do filme, os filhos da artista também colocados nesse armário.

Figura 36 e 37 - *Eu, armário de mim* (1975), Letícia Parente



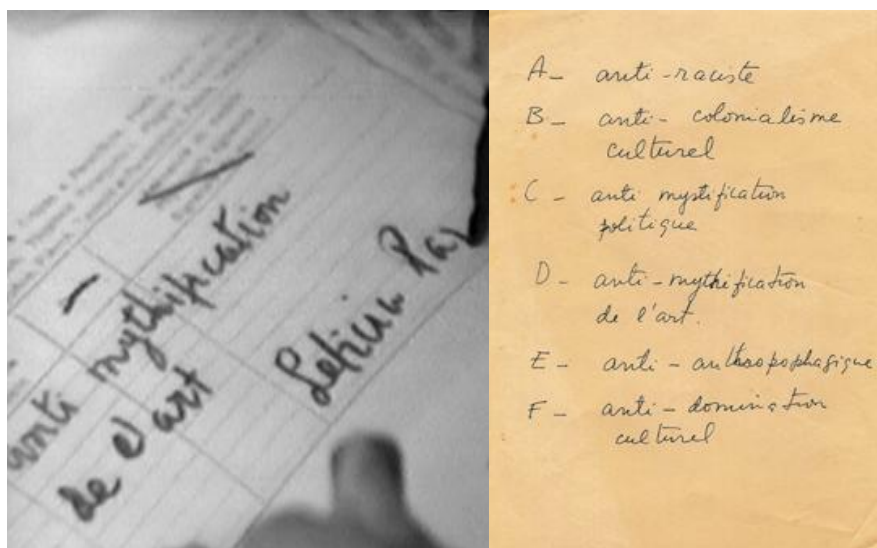


Fonte: <www.leticiaparente.net>

Trata-se de um trabalho a partir do qual, dentro de uma organização que já se pensava estabelecida, a artista escolhe confundir o lugar das coisas e das pessoas. O simbolismo desta ação nos leva a pensar nos movimentos de organização subjetiva, pois o armário é ocupado por pessoas e objetos estimados; ele parece também fazer referência à artista que não apareceu neste trabalho. As impressões de mundo que ela nos mostra ficam registradas na presença dos objetos e das pessoas que lhe são significativas.

Já no trabalho *Preparação II* (1976), a artista traz uma crítica mais direcionada às intervenções no contexto social que circunscreve o corpo. A câmera foca suas mãos manipulando pequenos frascos semelhantes ao de vacinas com indicações A, B, C e D. Ela prepara uma seringa com o conteúdo do frasco A, autoaplica a “vacina” e, em seguida escreve numa ficha “*anti-raciste*”. Na sequência, segue o mesmo procedimento com os conteúdos B e C, “*anti-colonialismeculturel*” e “*anti-mystification politique*”. A câmera exhibe um documento de registro de vacinas com o brasão da República Federativa do Brasil. Por último, aplica-se a “vacina” “*anti-mythification de elart*”. Ao final, Letícia Parente assina na ficha.

Figura 38- *Preparação II* (1976), Leticia Parente



Fonte: <www.leticiaparente.net>

O corpo da artista, nesse caso, serve como área de intervenção e teste dos anticorpos que combateriam atitudes recorrentes nos contextos artístico, político, cultural nos quais Leticia estaria inserida. A ditadura que o país atravessava colaborava para colocar em dúvida a efetividade da democracia regulada que os militares no poder do país tanto propagandeavam.

Segundo Jorge La Ferla (2001), os aspectos fotográficos do vídeo corroboram a postura da artista de enfrentamento daquele momento:

A leitura política do nacional se estabelecia pela conotação desconfortável do desenquadre. Nesta tensão do quadro concentra-se a eloquente mensagem de Parente. A intervenção em seu próprio corpo é o ato de contrição pelo qual se encena um exterior, a partir do seu próprio entronó pessoal, contíguo ao conflito entre o entorno pessoal e o contexto do Brasil nos anos 70 (LA FERLA, 2001, p.77).

Este corpo que se autoaplica injeções e se impõe mutilações parece querer expressar dores impostas por um sistema que torna o corpo objeto e faz esquecer que ele pode ser utilizado como ferramenta política e social. Vemos Leticia chamar nossa atenção para os valores impostos ao corpo para atingir algum padrão, e nos leva a refletir sobre os instrumentos utilizados para convencimento subjetivo de que existem modelos a serem seguidos.

Nesse sentido, a noção de corpo coisa remete ao conceito de Corpo sem Órgãos - CsO (DELEUZE; GUATTARI, 2004) para pensar a produção de

Letícia Parente como estratégia de sua ampliação para a ideia de corpo complexo e dinâmico, constituído por uma multiplicidade de outros corpos ligados às materialidades da arte. Logo, não se pode definir o corpo por sua função orgânica, haja vista que esta é apenas uma das muitas dimensões do corpo humano. Como visto exemplarmente na produção de Letícia Parente, o corpo-sem-órgãos se faz na intensidade da criação de sua própria realidade, antes de aceitar qualquer outra que lhe seja apresentada, vendida ou imposta.

3.3 Corpoartista

Neste tópico discorreremos sobre as produções de Letícia Parente para refletir sobre um corpo que se produz como sedimentação de novos modos do pensamento de arte. Nesse sentido, o corpo como suporte da arte encontra um lugar para ser constantemente experienciado: o corpo para Letícia não é somente um instrumento ou um meio de comunicação da arte: passa a ser arte em seus movimentos. Ou seja, arte encarnada, produzida *no e pelo* corpo.

Portanto, as reflexões sobre os corpos construídos por Letícia se estendem para o meio, pois estes produzem relações e comunicações que passam a ser o “produto” (in)visível da arte. Desta forma, podemos falar de um corpo artista que age mais como disparador de afetos que se dão de modo incontrolável, imensurável e infinito nos outros corpos. Traduz um modo de operar com o corpo em relação ao espectador, que também pode ser participante das propostas artísticas; a comunicação com esse outro parece vital para o acontecer da obra.

O corpo artista caminha na busca de formar uma singularidade, de ter um corpo, ter a si mesmo como única posse legítima. No entanto, existem inúmeros bloqueios para esse modo de operar o corpo que se contrapõe com a possibilidade de os sujeitos consumidores se transformarem em corpos livres, no sentido de se desvencilharem de padrões, suportes, categorias. Sendo assim, a arte surge como disparadora de questionamentos e inquietações para outra percepção primeiro das redes que (en)formam nossos corpos em modelos consumíveis, depois de métodos de libertação dessas tramas que (de)formam o corpo e abafam suas potências vitais.

Relatamos, portanto, processos da artista que operam, a partir de objetos, sua tradução como matéria criativa, como disparadores de sensações para os corpos se flagrarem em si, ou seja, a prática artística como aporte para criar um ambiente em que ações aconteçam e convoquem a percepção de caminhos ainda desconhecidos pelo sujeito.

Temos, assim, a noção de corpo artista que a partir da arte define um campo para todo o desenrolar das propostas artísticas, por mais que haja a presença de outras matérias e ações sobre a materialidade do corpo. O que temos como mote são os afetos imprevistos nas ações de quem experiencia junto com o artista, em maior ou menor grau, aquele momento do fazer a arte de *viver em si*.

Figura 39 - Marina Abramović and Ulay, *Imponderabilia*, 1977



Fonte: <www.mai-hudson.org>

Neste conjunto de produções, Leticia Parente passa a investir nos meios (especialmente em vídeos) para pensar o corpo. No Brasil, segundo Mello (2008), a introdução da vídeoarte nos anos de 1970 estaria ligada aos experimentos com o corpo para enfatizar o lugar da câmera como substituto do público. Falamos de produções que ocorrem como uma síntese entre a

linguagem criada pelo corpo e aquela captada pelo vídeo, ao que se dá o nome de *videoperformance*.

Percebemos, então, que para Letícia, a partir deste tipo de expressão, mostra-se mais promissor estabelecer diálogos entre corpo e vídeo, carne e máquina, vividos processualmente com gravações em tempo real.

A partir desta poética, Leticia aborda uma noção de obra artística que não se apresenta como produto final, mas como parte de um processo apreendido de um contexto de vivência. Os tempos percebidos pela artista e aqueles definidos pelo registro da máquina se confundem para gerar um recorte temporal que se apresenta de maneira orgânica, assim como para definir uma temporalidade da obra em que a artista dá ao espectador a impressão de que eles podem vivenciar junto com ela o mesmo espaço de tempo em que suas ações foram realizadas.

Mello (2008) destaca a *videoperformance Marca Registrada* (1975) como emblemática na seara de obras que nascem da comunicação do artista com a câmera, por solicitar um corpo ativo, que se dispusesse a intervir de forma crítica nos acontecimentos violentos daquele momento de ditadura militar. A *Marca Registrada* apresentada a partir da noção de corpo calado anuncia uma abrangência poética que está também conectada com a proposta de corpo artista, como descrita neste tópico. Apesar do estado de censura no qual a obra-corpo de Letícia procurava se articular, fica evidente uma tradução de corpo como território de criação e de intervenções neste contexto, mecanismo que lhe permitia estar presente em si, construir a própria imagem afirmando um doloroso amor à nação.

Mello (2008) relaciona as produções de Letícia às *videoperformances* de Sonia Andrade e Paulo Herkenhoff, sobretudo no que se refere ao uso do corpo em situações extremas, muitas vezes de violência com o próprio corpo, como na *performance* em que Sônia Andrade recobre todo o rosto com uma linha, provocando fortes deformações.

Figura 40 - Sem título, 1977, Sônia Andrade



Fonte: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/videoarte/videoarte.html>.>

Acerca da produção mais recente em *videoperformances*, Arlindo Machado (2003) destaca que os avanços dos meios tecnológicos e as mudanças no contexto político do país deram à nova geração de artistas um panorama muito mais abrangente de exploração da linguagem, diferente daquele vivido pelos pioneiros. Ainda assim, a vontade de lidar com questões políticas permaneceu.

Segundo Mello (2008), havia grande interesse na utilização do corpo e do vídeo em razão de seus potenciais de fazer circular mensagens e ideias de modo veloz. E muito embora a nova geração de artistas não sofra mais a subjugação do regime militar, as *videoperformances* realizadas pelos artistas contemporâneos continuam a reverberar o modo como os artistas pioneiros desta linguagem no país utilizaram os corpos para afirmar-se política ou esteticamente.

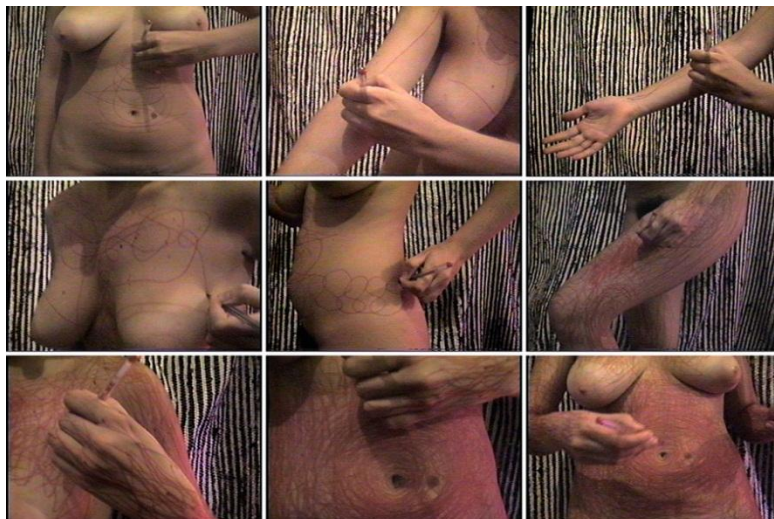
Contudo, a nova geração, em sua heterogeneidade, abrange, ainda, aqueles artistas de *videoperformances* que trazem interesses diferentes da geração anterior, no que diz respeito à procura por novos espaços de exibição e ao desprendimento da vivência da *performance* em tempo real, pelas possibilidades de manipulação e edição das imagens. Como resultado, temos que o tempo real como matéria criativa para a geração pioneira é substituído pela fragmentação do corpo, para uma abordagem do fazer arte a partir da interferência no vídeo. O efeito gerado é a ação sobre a linguagem, com

alterações de velocidade, fusões e movimentos acelerados da câmera, sequências com cortes perceptíveis.

Tais manipulações tornam-se permissivas a partir dos anos de 1990, período em que alguns artistas que faziam *videoperformance* no Brasil defendiam a ideia de um corpo híbrido como resultado da transformação operada com os recursos digitais. Contudo, também questionara as interferências, os registros e como a manipulação levava à perda de veracidade sentida pelo corpo. Panorama muito diferente daquele vivido pelo grupo pioneiro em vídeoarte no Brasil na década de 1970, onde a tecnologia de captação de imagens era acessível a poucas pessoas.

Fazer vídeo nos anos de 1970 significava ir na contramão do que estava estabelecido para o registro do real no padrão de arte, seja pelo viés do registro videográfico, seja pelo meio, seja pelo conteúdo, muitas vezes extraído do banal da vida. Vale ressaltar que as produções de *videoperformances* como forma de arte têm recuperado, hoje em dia, o interesse pelas experiências em tempo real, a fim de mostrar as interferências no corpo agenciadas por um sistema que promove a rápida proliferação das imagens.

Figura 41 - *Desenho corpo*, 2001, Lia Chaia.



Fonte: < liachaia.com/DESENHO-CORPO >

Neste sentido, podemos compreender a relevância das produções de Letícia também pelo viés de *Desenho corpo* (2002) de Lia Chaia, , em que ela risca seu próprio corpo nu com uma caneta vermelha até a tinta acabar. Na verdade, a artista inicia a *performance* sabendo que teria o tempo de duração

delimitado pelo cartucho da caneta ou pela fita Mini-DV. São 51 minutos de movimentos que ora lembram uma dança (a *performance* é acompanhada por uma trilha sonora), ora parecem uma penitência em um corpo que se transfigura em linhas. O ambiente onde Lia está é privado, mas, ao expor-se nua, Lia nos faz pensar acerca dos limites entre o que estamos considerando como público e privado em nossa sociedade. A artista abre questionamentos quanto à consciência crítica de um corpo que possui uma intimidade, mas que pode lançar mão dela em favor da singularidade que deseja se expressar.

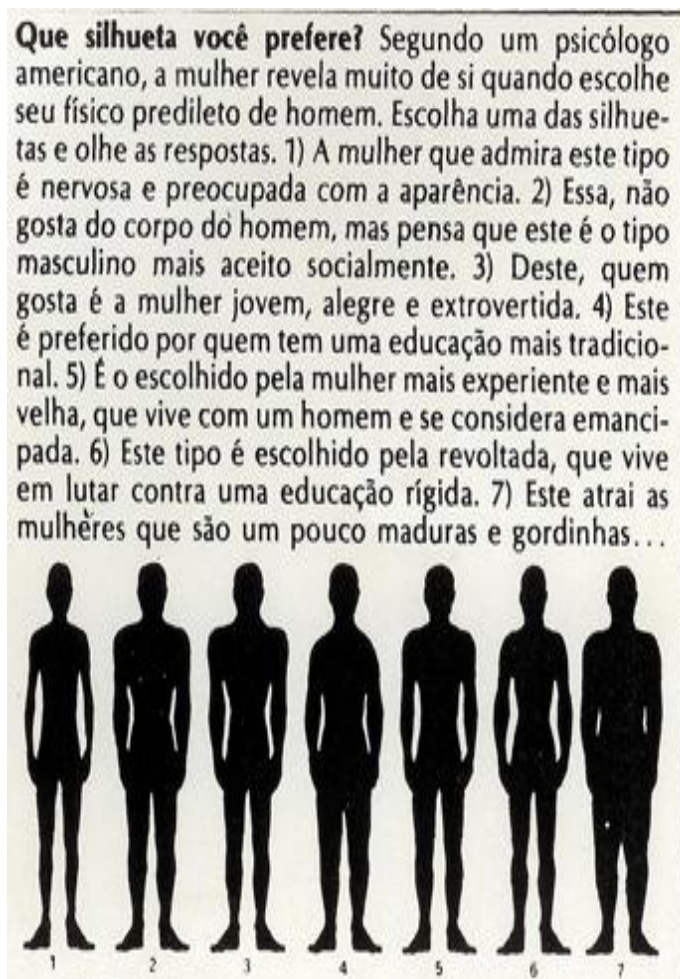
Desenho corpo (2002) é importante para a videoarte contemporânea por trazer novamente a relação entre corpo e câmera de maneira crua, o corpo em sua performatividade discursiva e a câmera como elemento conceitual da produção artística. Lembrando a prática iniciada por Letícia Parente, Lia Chaia escolhe um ambiente particular para a gravação, e desse modo a artista estabelece, na câmera, um público para sua ação; a câmera passa a acompanhar todo o processo e a registrá-lo a partir de sua dimensão técnica, mas seguindo a intenção poética determinada pela artista.

Fica claro em *Desenho corpo* a influência que a *videoperformance Marca Registrada* (1975) de Letícia Parente teve como um pioneirismo das práticas artísticas que aliam vídeo com o corpo. A bem da verdade, as práticas de Letícia registram um elemento que continua sendo bastante caro à arte contemporânea: o corpo ativo, responsável pela potência da criação; o artista que se envolve de maneira mais crítica com os temas que o cercam e se tornam material para suas atividades. Nas palavras da própria Letícia, *Marca Registrada* (1975) foi realizado numa fase em que ela estava ocupada em expressar o corpo como testemunha das situações culturais, políticas e sociais, de modo que este trabalho é considerado por ela uma síntese de todos os outros feitos sob a temática do corpo.

No entanto, mesmo quando sua produção artística não envolvia o vídeo, Letícia estava interessada em discutir o corpo e suas interferências externas, fato que reforça a noção de corpo artista como proposto neste tópico. Na instalação *Medidas* (1976), o público-participante era convocado a fazer medições do próprio corpo através de aparelhos inventados pela artista; o corpo era comparado às formas padrões daquele período e os tipos comportamentais eram confrontados com os colhidos por cada um. Letícia

estava interessada em exercer uma arte que fosse “[...] um instrumento de descoberta e conhecimento do mundo, remetendo àquele que se contacta com ela, não ao seu conteúdo mais direto, propriamente dito, mas ao modo pelo qual ele é transmitido (processo)” (PARENTE; MACIEL, 2011, p.111).

Figuras 42, 43 e 44 - Informativo da instalação *Medidas* (1976), Leticia Parente



ESTAÇÃO A - TIPO FÍSICO

- I . Peso
1. Verifique seu peso na balança
- II . Altura
1. Meça sua altura descalça pondo-se de frente para o dispositivo de madeira de modo que a regua em angulo reto pouse sobre sua cabeça.
2. Segure a regua na altura da medida e leia o valor na escala.
3. Aproxime-se da faixa de altura e qualifique-se quanto a mesma.
- III. Reuna os valores de peso e altura e procure na tabela o seu tipo . Anote na ficha.
- IV . Forma do rosto
1. Coloque seu rosto dentro das linhas do espelho e verifique qual dos contornos se aproxima mais do seu. Anote a referência e leia na relação de padrões a forma e o "significado". Anote em sua ficha e na ficha da estação.
- V . 1. Tome da regua e meça diante do espelho as alturas das três partes do seu rosto conforme a figura
2. Compare com o padrão e pelo maior segmento determine seu tipo na classificação
- VI. Registre todos os resultados na sua ficha e na ficha da estação.

FICHA INDIVIDUAL

A medida em que voce for efetuando os testes e medições de cada ESTAÇÃO anote os resultados nesta ficha para seu auto conhecimento.

NOME: _____

ESTAÇÃO A - Tipo Físico
peso
altura
combinação peso-altura
forma do rosto
proporções da face (cm)

		CLASSIFICAÇÃO

ESTAÇÃO B - Respiração

Expiração

tempo(seg) (t)	altura na escala h	índice t/h
início:		
fim:		

ESTAÇÃO C - Resistência

Resistência à dor

tempo(seg) t	nº de valores n	índice n/t

ESTAÇÃO D - Sangue

Grupo sanguíneo

grupo	peso (kg)	vol. total (l)	pressão Cr-8

ESTAÇÃO E - A Visão

Acuidade Visual

Ponto da escala

ESTAÇÃO F - Atenção

medida de atenção

tempo (t)	nº de palavras corretas n	índice n/t

ESTAÇÃO G - Medidas secretas

OUTRAS:

Fonte: <www.leticiaparente.net>

É importante perceber na instalação *Medidas*(1975), considerada por André Parente (2011) como o trabalho mais expressivo de Letícia, a intenção da artista de trazer à tona para os participantes a consciência de que seus corpos estavam sendo controlados pelas forças impositivas daquele período, seja da política, da medicina, da psicologia ou da moda.

Medidas foi uma instalação em que Letícia projetou diversas cabines nas quais o público passaria por um mapeamento relacionado a aspectos mensuráveis e classificáveis de seus corpos: altura, peso, tipo sanguíneo, acuidade visual, sensibilidade ao fogo, etc. Na tentativa de conscientizar o público-participante através da experimentação por eles mesmos dos “aparelhos” e controle dos resultados, Letícia lança a eles questionamentos dos padrões de corpo aceitos como normais difundidos, naquela época, pelas ciências e pela mídia.

Para isso, Letícia utiliza os principais suportes (*xerox*, fotografia, audiovisual), e desta forma se aproxima da estratégia estruturalista de desnaturalizar o corpo, pensá-lo como sendo produzido pelas forças biopolíticas. Parente (2011) observa que nas obras de Letícia o corpo se aproxima da noção foucaultiana de dispositivo, por ser visto pela artista a partir do efeito de um processo de subjetivação que ocorre na relação entre elementos heterogêneos que o compõe.

Tal relação pode ser vista em destaque na instalação *Medidas* (1976), considerado um trabalho de força ímpar na trajetória artística de Letícia, por trazer a união entre arte e ciência para problematizar os modelos de subjetividade. A estratégia utilizada pela artista bebe da fonte dos pensamentos de Michel Foucault⁹: em pensar o corpo a partir das intervenções biopolíticas, isto é, o corpo relacionado aos demais setores da realidade que foram modificados pela tecnologia, pela ciência ou pela indústria e que acabaram sendo utilizados pelo campo político e econômico.

Por isso, a artista convoca o espectador a agir na medição do próprio corpo; lança a este o desafio de perceber as linhas de força que

⁹ALBUQUERQUE, Leila Marach Basto de Albuquerque. As Invenções do Corpo: Modernidade e Contramodernidade. 2001. Artigo publicado no vol. 7 da Revista Motriz, p.33-39. Disponível em: <www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/07n1/Albuquerque.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2015.

concorrem para implantar modelos através de suas estratégias de saber, de poder e de produção de subjetividade.

Neste trabalho, Letícia saiu das experimentações em si mesma para propor ao outro um deslocamento nas medidas aceitas, percebê-las como parte de um sistema de dominação que suprimia os desejos em todos os níveis. Stela Senra (2000) corrobora a escolha de Letícia, que acredita que se apropriar do corpo vem da percepção das questões determinantes daquele período: a crítica da sociedade de consumo ou do sistema midiático, a identidade, a fragmentação ou desconexão do eu.

O aspecto político que limitava a livre expressão acabou por impulsionar a invenção de uma outra lógica de vivenciar a prática artística na qual o tempo de feitura da obra era compartilhado com o público. Nesse sentido, a obra passa a apresentar-se como processo de elaboração “[...] que precisa ser vivenciado processualmente, na duração do ato, em seu inacabamento, como referência à vivência de um acontecimento” (MELO, 2008, p. 145).

A poética exercida por Letícia agia com a sutil percepção da força criativa presente nos atos mais corriqueiros para fazer emergir prováveis amarras de controle ali impregnadas. A artista se dedicava a desconstruir formas de vida que se estabeleciam na conformidade com padrões. Apresentando algumas linhas de domínio do corpo e das subjetividades, Letícia oferece, através do exercício de consciência dos gestos do cotidiano, formas de resistência às torturas invisíveis de uma sociedade baseada em modelos que negavam ao sujeito a força criadora de sua realidade.

Assim como Baitello (2008) nos fala da necessidade de estabelecer vínculos, o corpo nos processos comunicacionais, incluindo a arte, configura-se como o espaço de percepção, vivência e prolongamento destes vínculos. O corpo artista está em constante transformação de si; está mais para um espaço de convivência e produção de uma corporeidade pensante que se faz se gastando na vida do que para um suporte, instrumento ou meio. O corpo artista entende como múltiplo, pois se dá o direito de trocar de peles o quanto for necessário e requerido. Ao se perceber em processo de constituição, o corpo artista aceita que sua matéria seja impermanente, trabalha

lembrando desse provisório que lhe propulsiona a ser ativo na construção de uma corporeidade pulsante.

É preciso dar especial atenção aos sistemas de consumo, de comunicação e de artes que uniformizam destinos, desejos através da castração de memórias e histórias em projeções de estereótipos comercializáveis. Como Baitello (2008) propõe, é vital inventar um corpo disposto ao exercício de pensar em movimento para criar em si estratégias de vivência que surjam da individualidade, assim como fez Letícia Parente ao dispor seu corpo para vivenciar em ação a própria obra de arte.

Considerações finais

A presente dissertação abordou aspectos da arte feita por Letícia Parente seguindo o interesse em articular o conceito de arte vivida em aspectos do cotidiano para pensar suas criações. Fez-se necessário acompanhar de que maneira o corpo foi se tornando instrumento fundamental na história da arte contemporânea para compreender o lugar da produção da artista neste contexto. Focamos em aspectos de um modo de fazer arte que abdicou gradualmente do objeto para acolher o próprio corpo como meio de afecção e criação mais próximo ao sujeito.

Mostramos, pelo viés de um relato ancorado na história, como o corpo passou a ser mais utilizado na arte a partir de um contexto de intensos avanços científicos, tecnológicos e de mudanças culturais e comportamentais que marcaram a década de 1950 como um divisor de eras. As perspectivas adotadas nesta época transformaram radicalmente o modo de fazer e compreender arte, pois muitas ações artísticas daquela época deram visibilidade a um corpo que já não podia mais ter voz ativa e por isso investe em propostas que procuram denunciar as mordanças colocadas por um conjunto de regras que tomavam dos sujeitos o direito às escolhas de vida.

Nesse sentido, para pensar a produção de Letícia Parente, propomos uma compreensão da *Pop Art*, do Minimalismo e da *Body Art* tendo em vista proposições que foram fundamentais para compreender como a arte se desenvolveu para a liberdade de expressão que temos hoje. Temos também a década de 1970 como notável quanto à aproximação entre arte e vida, influenciada pelos novos questionamentos sobre política, identidade e cultura, além das reivindicações de cunho feminista, causaram bastante impacto no mundo ainda controlado pelo conservadorismo masculino.

Refletimos sobre a ligação da produção de Letícia Parente com relação a outros artistas que escolheram se desvincular de formalismos e rigores pela vontade de conquistar mais liberdade para questionar o poder uniformizador sobre o corpo. Entendemos que a violência utilizada por alguns artistas seguia o intuito de lembrar o terror físico e emocional causado pelas guerras ou por governos repressores, como foi o caso de Letícia Parente.

Ou seja, buscamos caminho para uma compreensão do trabalho de Letícia a partir da ligação entre a sua produção e a de outros artistas, tendo em vista modos de fazer arte que se relacionam pelos seguintes aspectos: a vontade de aproximar a arte das “coisas comuns”, o cuidado com o modo como o espectador experiencia a proposta de arte, uma poética ancorada nas vivências do cotidiano. Neste sentido, compreendemos o uso recorrente que a artista fez do ambiente familiar como lugar para suas performances; as ações do cotidiano que se tornaram ações performáticas nas quais os outros “atores” da sua rotina participavam.

Percebemos o trabalho de Letícia Parente como ação que convida a pensar a obra de arte como expressão daquele que a gerou, isto é, o artista busca no próprio corpo as inquietações de sua afetividade com o mundo. Nesse caminho, observamos Letícia Parente como artista que propõe ao espectador a observação de contextos nos quais os interessados em viver a arte se vissem convidados a pensar nas possibilidades que as práticas do cotidiano oferecem de se tornar matéria para criação. A artista se dispõe como agente de ativação no outro de suas capacidades de invenção da realidade.

Nesse sentido, entendemos que o vestir aparece como um elemento capaz de contribuir para estas invenções em sua capacidade de movimentar afetos que os sujeitos comunicam através da escolha desta outra pele. Assim como o corpo é matéria comunicável, o ato de vestir se dispõe como escolha comunicável com a particularidade de oferecer infinitas formas de composição. A partir deste entendimento, temos a prática de escolha desta cobertura como uma espécie de codificação do corpo, como possibilidade diária de criação de si em contato com as interferências externas, mas que se guia, sobretudo, pelo desejo de se expressar através de uma imagem autoconstruída.

Por isso, as obras de Letícia Parente escolhidas para compor a dissertação são representativas da busca da artista em fazer uma arte capaz de criar cotidianos nos quais o vestir está inscrito como elemento de criação poética. Através desse olhar, Letícia aproxima a arte de seu convívio, de sua construção subjetiva, até mesmo pela escolha marcante de fazer os vídeos em seu ambiente familiar, realizando atividades aparentemente comuns a outras mulheres. Apesar de entendermos que, para Letícia, a casa e o corpo não

eram lugares-comuns, a artista transformou as duas estruturas mais utilizadas por ela em lugares de invenção do realexperimentação do cotidiano.

Letícia estava interessada em exercer uma arte processual, que se dispusesse como “instrumento de descoberta e conhecimento de mundo” (PARENTE e MACIEL, 2011) àquele que com ela tivesse contato, seja o artista, seja o espectador. Notavelmente, na instalação *Medidas* (1976) vemos o interesse da artista em fazer o público discutir o corpo e suas interferências externas através da medição do próprio corpo através de aparelhos inventados pela artista; o corpo era comparado com as formas padrões daquele período, os tipos comportamentais que se espalhavam pela publicidade ou mesmo pela ciência eram confrontados com os colhidos por cada um. Neste trabalho, Letícia saiu das experimentações em si para convocar o espectador a agir na medição do seu próprio corpo e perceber as linhas de força que tentam implantar modelos através de estratégias de saber, de poder e de produção de subjetividade.

Nesse sentido, como aponta Parente (2011), percebemos que Letícia Parente sofre influência dos pensamentos formulados por Michel Foucault¹⁰ em relação a pensar o corpo a partir das intervenções biopolíticas, isto é, para a artista o corpo está diretamente relacionado aos demais setores da realidade que foram modificados pela tecnologia, pela ciência ou pela indústria e que acabaram por ser manobrados pelo campo político e econômico.

Reforçado pelo pensamento de Baitello (2008) que nos fala da necessidade do ser humano de estabelecer vínculos, o corpo configura-se como o espaço de percepção, vivência e prolongamento destes vínculos nos processos comunicacionais em que participa, incluindo a arte. Dessa maneira, o corpo artista como praticado por Letícia Parente está em constante transformação, existe como um espaço de produção de uma corporeidade pensante que rejeita aspectos padronizados propostos por sistemas de

¹⁰ALBUQUERQUE, Leila Marach Basto de Albuquerque. As Invenções do Corpo: Modernidade e Contramodernidade. 2001. Artigo publicado no vol. 7 da Revista Motriz, p.33-39. Disponível em <www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/07n1/Albuquerque.pdf> Acesso feito em 04/2/2015.

consumo, pois se coloca em exercício constante de pensar em movimento para criar em si estratégias de vivência que surjam da individualidade.

Para que o corpo ganhasse a evidência de instrumento mais utilizado na produção de Letícia Parente, acreditamos que as mudanças políticas que aconteciam no país àquela época contribuíram consideravelmente.

No cenário de modificações e questionamentos, que definia o Brasil no período, os meios de experimentação artística foram também perturbados; era preciso inventar outra maneira de se comunicar. Era preciso criar pontes com outros para falar dos horrores vividos, das mordanças invisíveis que lhes prendiam a fala, os afetos, o corpo. Esse cerceamento foi importante para que o artista reconhecesse que estava em si mesmo uma infinidade de materiais sensíveis para trabalhar e expor.

A noção de corpo calado foi desenhada para definir um corpo que sofre as interdições de uma época ou de uma concepção contrária à plenitude de um corpo definido por suas dimensões poética, política e cotidiana. Ainda que fosse coagido a se calar quanto ao que via de injusto, consegue encontrar uma maneira de fazer ressoar sua indisposição.

Assim, percebemos o corpo calado se mostrar como uma resposta ao momento de repressão em que Letícia percebeu a necessidade de se expor como prova de resistência a uma realidade que cerceava a todos da liberdade sobre suas escolhas, inclusive na arte. Neste momento, a artista entendeu que os efeitos dessas realidades podiam ser comunicados por ela própria, não era mais necessário se valer de outras matérias intermediárias.

A noção de corpo coisa foi desenhada para mostrar o corpo do artista como suporte para legitimar a ação num plano de forma, mesmo que buscando romper com representações, revela-se pelos vínculos com os meios tradicionais estabelecidos na arte (pintura, escultura, colagem etc). É neste contexto que, Letícia desenvolve *performances* onde a presença do artista está ligada à existência dos objetos no lugar em que ocorre a ação, ainda existe uma dependência da interação entre o corpo e aquelas outras matérias para que a proposta aconteça de fato.

A noção de corpo artista foi desenhada para circunscrever os modos emergentes do pensamento de arte, naquele período; em que o corpo passa a ser um lugar para ser constantemente experienciado. Na produção de Leticia Parente, o corpo visto por este aspecto, já não é somente um instrumento ou um meio de comunicação da arte, passa a ser arte em seus movimentos. Ou seja, arte encarnada, produzida no e pelo corpo. O artista investiga maneiras de operar com o corpo em relação ao espectador que também pode ser participante das propostas artísticas, a comunicação com esse outro surge como vital para a obra acontecer.

A noção de corpo artista entende o corpo como um campo para todo o desenrolar das propostas artísticas, por mais que haja a presença de outras matérias e ações sobre a materialidade do corpo, são os afetos imprevistos nas ações de quem experiencia uma proposta que em maior ou menor grau, em termos de convocação do corpo, torna aquele momento o de fazer a arte *viver em si*.

Nesse sentido, percebemos que a produção de Leticia Parente continua a dialogar ainda hoje com a de artistas interessados em investigar o corpo, pois, especialmente as videoperformances realizadas pelos artistas contemporâneos continuam a reverberar o modo como Leticia e sua geração utilizaram esta linguagem para fazer os corpos se afirmarem política ou esteticamente. É importante lembrarmos que atualmente temos visto as produções de videoperformances recuperar o interesse pelas experiências em tempo real na tentativa de mostrar de que modo se pode sentir as interferências no corpo que está constantemente agenciado por um sistema que sobrevive através da proliferação das imagens em um ritmo cada vez mais veloz.

Concluimos que as práticas de Leticia Parente registram um elemento que se tornou bastante caro à arte contemporânea: o corpo ativo, responsável pela potência da criação; o artista que se envolve de maneira mais crítica com os temas que o cercam e os tornam material para suas atividades. A própria Leticia afirmava que seu interesse com o corpo estava relacionado a fazê-lo se expressar como testemunha das situações culturais, políticas e sociais assim como está anunciado em seus trabalhos.

Percebemos que a poética exercida por Leticia agia com a sutil percepção da força criativa presente nos atos mais corriqueiros para fazer emergir prováveis amarras de controle ali impregnadas. A artista se dedicava a desconstruir formas de vida que se estabeleciam na conformidade a padrões apresentando algumas linhas de domínio do corpo e das subjetividades, Leticia oferece, através do exercício de consciência dos gestos do cotidiano, formas de resistência às torturas invisíveis de uma sociedade baseada em modelos que negavam ao sujeito a força criadora de sua realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALCÂNTARA, Mamede de. Terapia pela roupa. São Paulo: Mandarim, 1996.
- ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo de. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. Artigo publicado na Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP em 2010. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43704>>. Acesso em 26/04/2015.
- ARAGÃO, Elizabeth Fiúza (coord.) [et. al.]. Fiar e o Tecer: 120 anos da indústria têxtil no Ceará. Fortaleza: SINDITÊXTIL / FIEC, 2002.
- BAITELLO, Norval. A mídia antes da máquina. Disponível em <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/maquina.pdf>> Acesso em 18/10/2015.
- BAITELLO, Norval. Corpo e imagem: comunicação, ambientes e vínculos. p. 95 a 112. In RODRIGUES, David, (org.). Os valores e as atividades corporais. São Paulo: Summus, 2008.
- BOCCARA, Ernesto Giovanni; CARVALHO, Agda Regina de. Ballet Triádico da Bauhaus: pesquisa, experimentações e execução. Reflexões e registros de uma reconstituição. Iara-Revista de Moda, Cultura e Arte. 2009. Disponível em <<http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/ballet-triadico-da-bauhaus-pesquisa-experimentacoes-e-execucao-reflexoes-e-registros-percurso-de-uma-reconstituicao/>> Acesso feito em 12/09/2015.
- CANONGIA, Ligia. O legado dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CANTON, Katia. Corpo, Identidade e Erotismo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CASTILHO, Kátia. MARTINS, Marcelo M. Discursos da Moda: semiótica, design e corpo. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.
- COCCHIARALE, Fernando. Entre o olho e o espírito: Lygia Pape e a renovação da arte brasileira. Disponível em <<http://www.lygiapape.org.br/pt/>> Acesso realizado em 24/09/2015.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Roupas de artista – o vestuário na obra de arte. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Edusp, 2009.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

DIAS, Rosimeri de Oliveira. Estetizar/Eticizar. In: *Pequisar na diferença: um abecedário*. Org. por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Livia do Nascimento, Cleci Maraschin. Porto Alegre: Sulina, 2012

FOUCAULT, M. A escrita de si (1983a). In: MOTTA, M. B. da (Org.) *Ética, Sexualidade, Política: Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Anablume, 2005.

KASTRUP, Virgínia. Enatuar. In: *Pequisar na diferença: um abecedário*. Org. por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Livia do Nascimento, Cleci Maraschin. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

MAUSS, M. As Técnicas Corporais. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, Vol.II, 1974.

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

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

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

PARENTE, André. *Preparações e Tarefas*. Letícia Parente. Paço das Artes, SP, 2008.

_____. Proposta geral da obra em vídeo. In PARENTE, 2011, P.111).

PARENTE, André; MACIEL, Kátia. Letícia Parente. *Arqueologia do cotidiano: objetos de uso*. RJ: +2 Editora, 2011.

PIANOWSKI, Fabiane. O corpo como arte; Günter Brus e o acionismo vienense. *Revista Observaciones Filosóficas*, nº5, 2007. Disponível em:

<<http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>> Acessado em 20/06/2015.

PRECIOSA, Rosane. Produção Estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

RAMACCIOTTI, Bárbara Luchesi. Deleuze: “como criar um corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Psicanálise e Barroco em revista, 2012. Disponível em <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/20/PeBRev20_10_Luchesi.pdf> Acesso feito em 08/09/2015

RIBEIRO, Regilene Aparecida Sarzi. Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na vídeoarte brasileira. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

RODRIGUES, David. Corpo, técnica e identidade. p. 11 a 26. In RODRIGUES, David, (org.). Os valores e as atividades corporais. São Paulo: Summus, 2008.

RESENDE, Catarina. A escrita de um corpo sem órgãos. Disponível em <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/26/12>> Acesso feito em 12/09/2015.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto Inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Anablume, 1998.

SÁNCHEZ, Pedro A. Cruz. La vigília del cuerpo: arte y experiencia corporalem La contemporaneidad. Murcia, Espanha: Tabularivm, 2004.

SCHULTE, Neide Köhler. Arte e moda: criatividade. Modapalavra/ Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, v. 1, n. 1, p.48-56, 2002. Anual.

SELIMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. Catástrofe e representação: Ensaio. São Paulo: Escuta, 2000.

SENRA, Stella. Tela/Pele. Disponível em ><http://www.leticiaparente.net/textos/Tela-Pele.pdf>> Acessado em 24 de novembro de 2014.

SIMMEL, Georg. Filosofia da moda e outros escritos. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello. O espírito das roupas: a moda do século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ANEXOS

LINKS PARA OS TRABALHOS CITADOS DE LETÍCIA PARENTE

Marca Registrada. 1975 1975, 9min. Porta-pack ½ polegadas. Câmera: JomTob Azulay. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>>

Preparação I. 1975, 3min30seg. Porta-pack ½ polegadas. Câmera: JomTob Azulay. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KLX9mfuFh8k>>

In. 1975, 1min20seg. Porta-pack ½ polegadas. Câmera: Leticia Parente. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xNdtQdqBWYA>>

Tarefa I. 1982, 2min. Betamax colorido. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=K81LDp83QA0>>

Preparação II. 1976, 7min40seg. Porta-pack ½ polegadas. Câmera: JomTob Azulay

AUDIOVISUAL

Eu armário de mim. 1975. Os registros estão disponíveis no site <<http://www.leticiaparente.net/>> na seção “instalação e audiovisual”. Mas também existe um vídeo-montagem das fotografias com os escritos de Letícia, segundo a descrição, feito por Lucas Parente disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FZjNWKetq2g>>

INSTALAÇÃO

Medidas. 1975. Os registros estão disponíveis no site <<http://www.leticiaparente.net/>> na seção “instalação e audiovisual”