

Espelhos e máscaras:

limites da representação na videoperformance dos anos 1970

Mirrors and Masks:

Limits of Representation in 1970s Video Performance

Paula Nogueira Ramos

Universidade Federal de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, São Paulo, SP, Brasil

Resumo

O artigo propõe uma leitura crítica da videoarte a partir de práticas de artistas mulheres que, na década de 1970, tensionam os limites entre corpo, imagem e performatividade, em um contexto em que a televisão era um dos meios de difusão de discursos políticos e culturais conservadores. A partir da análise das obras de Joan Jonas (Estados Unidos) e Regina Vater (Brasil), discute-se como dispositivos como o espelho, a máscara e a câmera operam não como vetores de autorreferência narcísica, mas como mecanismos de fragmentação, duplicidade, desidentificação e fabulação subjetiva. Em diálogo com a leitura formulada por Rosalind Krauss (1978) — que associa a videoarte a uma estrutura de espelhamento narcísico —, o artigo destaca formas de experimentação que rompem com os modos tradicionais de representação e subjetivação, especialmente relacionados ao gênero feminino.

Palavras-chave: Videoperformance. Anos 1970. Artistas mulheres. Espelhos.

Abstract

This article offers a critical reading of video art through the practices of women artists who, in the 1970s, challenged the boundaries between body, image, and performativity, at a time when television functioned as a vehicle for disseminating conservative political and cultural discourses. By analyzing the works of Joan Jonas (United States) and Regina Vater (Brazil), the text discusses how

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed56.2025.493>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), v. 25, n. 56, p. 104-125, maio/ago.2025

devices such as the mirror, the mask, and the camera operate not as tools of narcissistic self-reference, but as mechanisms of fragmentation, duplicity, disidentification, and subjective fabulation. In dialogue with Rosalind Krauss (1978) interpretation — which associates video art with structure of narcissistic mirroring — the article highlights experimental approaches that break with traditional modes of representation and subjectivation, especially those related to the feminine.

Keywords: Video Performance. 1970s. Women Artists. Mirrors.

Introdução

Muito já foi escrito sobre o vídeo como um veículo de expressão artística que dialoga criticamente com a televisão — seja por compartilhar um mesmo suporte técnico, seja por se apropriar de suas linguagens e modos de endereçamento ao público, ou ainda por questionar seus papéis como meio de comunicação de massa. A partir dos anos 1960, o vídeo passou a ser utilizado como meio artístico alternativo, permitindo a artistas, cineastas e coletivos apresentar pontos de vista distintos dos promovidos pelas grandes emissoras de TV. Como afirma Berta Sichel, na abertura do catálogo da exposição *Primera generación: Arte e imagen en movimiento [1963–1986]*, realizada no Museo Reina Sofía em 2006, “a maior parte das obras em vídeo e dos coletivos de artistas surgidos em torno desse meio durante esse período buscava redesenhar a estrutura da televisão como se fosse uma questão de sobrevivência” (Sichel, 2006, p. 22)¹. No mesmo catálogo, Christine Mello discute a videoarte no Brasil como um campo estético heterogêneo, associado a práticas híbridas e impuras, não delimitada a uma área específica dentro das artes visuais, mas que se articula com a presença onipresente da televisão no tecido social brasileiro (Mello, 2006).

No âmbito estadunidense, David Joselit, em *Feedback: Television Against Democracy* (2007), investiga intervenções de artistas e ativistas no circuito televisivo do país, revelando como a TV operava para aprisionar o discurso público em instâncias privadas, de modo a garantir consenso social e político, ao condicionar o olhar do espectador a um estado de identificação ou cisão com os personagens na tela. No Brasil, essa situação não foi diferente. Durante a ditadura militar, o governo dispunha de instrumentos de controle político sobre a rede televisiva, favorecendo seus próprios interesses no que se refere à estruturação das dinâmicas sociais. A televisão tornou-se um dos principais dispositivos de construção da

¹ Salvo quando indicado, todas as traduções do inglês e do espanhol são de minha autoria.

ideologia de Estado, em especial por meio da programação das grandes emissoras, como a Rede Globo. No capítulo dedicado à televisão em *Art Systems: Brazil and the 1970s* (2016), Elena Shtromberg analisa a presença massiva da TV na vida dos brasileiros como um fenômeno que contribuiu para consolidar formas hegemônicas de comunicação social. O *boom* televisivo pode ser entendido como resultado do papel que esse meio ocupava na produção e difusão do discurso político. Isso ajuda a compreender por que a videoarte emergiu como uma forma alternativa de lidar com as tecnologias da imagem direcionadas ao público geral.

Dentro desse breve panorama, interessa-me destacar o modo como a televisão reproduzia o que, na época, era visto como a principal função social das mulheres brancas, católicas e donas de casa: os cuidados com as tarefas domésticas e reprodutivas. Nesse imaginário modelado pelo aparelho televisivo instalado nos lares, as mulheres se tornavam tanto as principais espectadoras como os alvos simbólicos da disciplinarização dos costumes. Ao longo dos chamados anos de chumbo da ditadura, leis sancionadas em 1970 pelo general Médici procuraram reforçar a censura, “proibindo a transmissão de programas ou materiais de imprensa considerados ofensivos à moral e aos bons costumes” (Shtromberg, 2016, p. 112), como era o caso de novelas que exibiam representações femininas não normativas².

Apesar do contexto repressivo, brechas começaram a surgir. A revista *Claudia*, por exemplo, deu espaço a novas abordagens sobre o papel social das mulheres, especialmente por meio da coluna assinada por Carmen da Silva — jornalista e psicanalista — que abordava temas como divórcio e sexualidade de forma crítica para os padrões da época. Os textos influenciaram artistas mulheres³ que passaram a utilizar o vídeo como meio de expressão e contestação, na esteira da crescente consciência coletiva sobre um certo imaginário cultural feminino limitador. Na década de 1980, coletivos feministas e ONGs passaram a produzir vídeos como ferramentas de mobilização e educação popular, como no caso de Ângela Freitas e a TV Viva de Recife e Olinda, ou ainda dos filmes de Rita Moreira, como *Aborto não é crime* (1991), e das produções

² O Código Hays, em vigor em Hollywood entre as décadas de 1930 e 1960, baseava-se igualmente na defesa dos “bons costumes” e no controle das representações, sob influência de grupos religiosos conservadores.

³ Ver Talita Trizoli (2012, p. 416): “Se não modificasse o cotidiano dessas mulheres, geralmente de classe média e/ou alta, sua coluna, pelo menos as inquietava a ponto de refletir sobre suas condições de existência e imperativos sociais, e que se desdobrava nas temáticas artísticas apreendidas na época. É justamente dos textos de Carmen que vem a grande influência de temáticas feministas em artista como Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel, Iole de Freitas, Maria do Carmo Secco e Regina Vater, além de Letícia Parente e Sonia Andrade”.

de Lucia Arruda, como *Lei Dentro Lei Fora* (1985), que articulavam arte e ativismo no contexto da luta pela legalização do aborto⁴.

Retornando aos anos 1970, o vídeo também foi apropriado por artistas visuais como Letícia Parente e Sonia Andrade, que desenvolveram performances para a câmera⁵ criando o que pode ser compreendido como um modo de tensionar a função disciplinadora da televisão, centrada na figura da mulher burguesa e passiva. Como essas artistas não se afirmavam diretamente como feministas⁶, suas obras são mais facilmente assimiladas como tentativas de denunciar, por meio do corpo, as violências estruturais do regime ditatorial brasileiro. No entanto, suas videoperformances suscitam, ainda que anacronicamente, reflexões e diálogos com mobilizações feministas efervescentes no período, sobretudo fora do país, o que nos leva a perceber as rupturas simbólicas do imaginário doméstico feminino e dos papéis sociais impostos às mulheres nesse espaço.

Como analisa Gillian Sneed (2019) em sua tese sobre artistas brasileiras, essas obras operam como mimese dos mecanismos de controle dos regimes disciplinares — nos termos de Foucault (1975) — ao simular punições e violências dirigidas contra si mesmas⁷, evidenciando que as forças de vigilância e repressão não se limitavam ao espaço público, mas também atravessavam o espaço privado do lar. Com base nas contribuições do historiador Mark Wigley, a autora argumenta que a casa funciona como prisão domiciliar simbólica, reforçando o imaginário patriarcal que historicamente molda a sexualidade feminina como transgressiva e, portanto, a ser enquadrada pelas “paredes contentoras do lar” (Sneed, 2019, p. 69). O gênero masculino como autoridade de controle biopolítico estaria duplamente referenciado, tanto pelo Estado como pela relação de gênero estabelecida nos moldes patriarcais da família tradicional.

⁴ Vídeos exibidos na Mostra-Seminário “Experimentações Feministas: cinema, vídeo e democracia no Brasil (1972-1995)”, realizada em fevereiro de 2025, no CineSesc (São Paulo), com curadoria de Cláudia Mesquita e Larissa Costa.

⁵ O termo “performances para a câmera” é utilizado para designar ações performativas realizadas especificamente para a câmera de vídeo, e não apenas registros ou documentações de performances ou de *body art*.

⁶ Há uma literatura dedicada a discutir os motivos pelos quais muitas artistas do período não se autodeclararam feministas. Geralmente, considera-se que a repressão política constituía o foco central de enfrentamento das artistas naquele momento. Para aprofundar o tema, ver Paula Ramos (2021, 2023), Roberta Barros (2016) e Claudia Calirman (2018, 2023).

⁷ Por exemplo, no vídeo *In* (1975) — gravado em preto e branco com uma câmera Portapack por Jom Tob Azulay —, Letícia Parente entra em um guarda-roupa e ali se tranca. Ao inverter a metáfora do “sair do armário”, o gesto evoca o apagamento do corpo e do desejo. Já Sonia Andrade, em sua série de videoperformances realizadas nos anos 1970, suja-se com feijão preto sobre uma mesa tipicamente carioca (*sem título*, 1975); tenta encaixar o corpo em diversas gaiolas de tamanhos distintos (*sem título*, 1977); e utiliza um fio de náilon para amarrar e deformar o próprio rosto (1977). Para saber mais, ver Paula Ramos (2021, 2023).

Este artigo propõe, no entanto, uma leitura do vídeo como dispositivo que ultrapassa a mera denúncia ou subversão das representações normativas do feminino nos meios de comunicação. Argumenta-se que o vídeo se configura como um meio de fabulação e resistência à captura imagética dos corpos no espaço doméstico. O que orienta esta reflexão é a seguinte questão: ainda que certas artistas, ao se colocarem diante da câmera, operem dentro de uma lógica autorrepresentacional, seria possível produzirem um gesto antinarcísico, disruptivo ou não referencial ao utilizarem o vídeo como dispositivo de ritualização e performance? O ponto de partida dessa problemática é a leitura de um texto canônico de Rosalind Krauss (2006)⁸, no qual a autora define como “estética do narcisismo” o ato de alguns artistas filmarem a si mesmos enquanto se veem na imagem em circuito fechado.

A partir das obras de duas artistas, Joan Jonas (Estados Unidos) e Regina Vater (Brasil), busco discutir procedimentos como a quebra do espelho, a fragmentação do corpo na imagem e o uso de máscaras como estratégias voltadas a interromper a lógica especular e impedir a cristalização de uma identidade feminina homogênea, em diálogo com o que aponta Whitney Chadwick (1985) sobre artistas mulheres surrealistas. Minha hipótese é que a câmera, utilizada em circuito fechado no caso de Jonas e como suporte simbólico de registro cotidiano em Vater, atua em ambos os contextos como antiespelho: não como superfície de reconhecimento, mas de estranhamento; um espaço de desidentificação e desvio performativo. Para tanto, interessa-nos a discussão sobre a importância do espelho e da imagem refletida na construção de um imaginário feminino.

Por fim, cabe uma nota sobre a aproximação entre Jonas e Vater, cujos contextos e poéticas são bastante distintos. A proposta comparativa se orienta pelo desejo de reconhecer ressonâncias, desvios e tensões entre práticas que compartilham inquietações comuns. Trata-se de um gesto que remete tanto às intersecções históricas entre a videoarte brasileira e estadunidense, como também aos trânsitos culturais que aproximaram artistas brasileiros exilados — como a própria Regina Vater — dos debates conceituais e performativos em curso em Nova York. Além disso, este trabalho se alinha a estudos recentes que, ao traçarem diálogos inesperados entre obras de origem diversa, revelam afinidades conceituais que ultrapassam fronteiras geográficas.

⁸ Faço referência à versão do texto em espanhol.

A fragmentação dos corpos na modernidade

Seria possível compreender certos mecanismos de reflexividade como dispositivos de subversão da noção de autorrepresentação? A questão atravessa as obras analisadas neste artigo, especialmente na forma com que o espelho e a câmera são mobilizados: como elementos que evidenciam a fratura da imagem e o ataque à própria figura refletida. O debate sobre a perda da unidade do corpo, no entanto, antecede o período das obras aqui discutidas, realizadas na década de 1970, e já havia sido tematizado por autoras como Linda Nochlin e Eliane Moraes.

Em *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (1994), Nochlin associa a “fragmentação social, psicológica e metafísica” (Nochlin, 1994, p. 23) do sujeito moderno à decomposição formal do corpo nas artes visuais, fenômeno que se acentua a partir da Revolução Francesa, simbolizada pelo uso da guilhotina. Moraes, em *O corpo impossível – a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille* (2017), articula os mesmos gestos de “fragmentar, decompor, dispersar” (Moraes, 2017, p. 56) à constituição do espírito moderno, analisando como o imaginário da decapitação, da transfiguração e da decomposição atravessa a literatura e as artes visuais do século XIX ao entre guerras. De modo similar, as autoras fazem ressalvas sobre a instabilidade da própria ideia de modernidade, e sobre o conceito de fragmento como um termo em constante transformação.

Ambas apontam que a fragmentação do corpo é um gesto formal e, simultaneamente, um sintoma de uma consciência também dilacerada. Nochlin (1994) observa como esse processo atinge o corpo feminino de forma particularmente fetichizada, evidenciado nas pinturas de artistas como Édouard Manet, Edgar Degas e Paul Gavarni. Para a autora, a representação de partes do corpo da mulher em recortes pictóricos funcionaria como um sintoma de sua fetichização, metonímia erótica insinuada a partir da imaginação de um todo que transforma, por fim, a figura feminina em mercadoria. Moraes, por sua vez, ao reconstituir a história desse imaginário do dilaceramento, do romantismo ao período entre guerras, tomando como base o pensamento francês – incluindo aí as figuras dos duplos, dos monstros e do *informe* (notadamente em Bataille) – passa pelo imaginário surrealista, que postula a “proeminência do corpo do desejo sobre o corpo natural” (Moraes, 2017, p. 69)⁹. Como afirma Moraes: “o surrealismo colocava em cena imagens nos quais

⁹ Neste capítulo, Moraes se refere principalmente às obras de Salvador Dalí, às bonecas de Hans Bellmer e às ideias de André Breton, especialmente aquelas apontadas no segundo manifesto, que propunham um retorno às manifestações do desejo diante da liberação dos objetos de sua função, incluindo o corpo humano. Sabe-se que o surrealismo compreendeu diferentes fases e autores, não constituindo, portanto, um movimento artístico coeso e homogêneo. Ao retomá-lo a partir da leitura de Moraes,

diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, multiplicavam-se ou eram sumariamente suprimidos (Moraes, 2017, p. 69). As sensações do corpo, a iminência da relação física do prazer e da dor, isto é, do êxtase, eram retratados plasticamente nessas imagens. O inconsciente físico era significado pelo corpo erotizado (Moraes, 2017).

Embora tanto Nochlin como Moraes apontem os tensionamentos da representação do olhar masculino sobre o corpo feminino, as autoras não explicitam os modos como artistas mulheres reagiram a essas questões. Whitney Chadwick, em *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985), realiza esse deslocamento ao discutir o papel de artistas mulheres que se insurgiram contra a lógica da objetificação surrealista calcada na construção de um desejo puramente masculino. Para Chadwick, as mulheres surrealistas (*Surrealist women*) — para as quais o movimento teve um papel importante não apenas na conquista de uma autonomia corporal, mas também na afirmação do caráter subjetivo de suas obras — se contrapunham à “mulher” surrealista (*Surrealist woman*), “uma categoria representacional moldada pelas projeções do inconsciente masculino heterossexual” (Chadwick, 1985, p. 4).

A partir da década de 1970, autoras como Rosalind Krauss, Laura Mulvey e a própria Chadwick ampliaram esse debate ao discutir a estrutura do “male gaze”, ou o olhar masculino que organiza o corpo feminino como objeto. Nessas formulações, temas como a fragmentação, o *informe* e a dissolução do eu e da representação emergem como estratégias críticas que questionam a integridade do sujeito moderno e o regime escópico patriarcal. Interessante perceber que Chadwick retoma um argumento semelhante ao que estou propondo aqui, ao afirmar que, no geral, as obras das artistas surrealistas:

exibem afinidade com as estruturas da narrativa fabulista em vez de uma ruptura chocante, autoconsciência em relação às construções sociais de feminilidade como superfície e imagem, tendência ao fantasmagórico e onírico, preocupação com poderes psíquicos atribuídos ao feminino e uma adoção da duplicidade, máscaras e/ou *maskarada* contra os medos da não-identidade (Chadwick, 1985, p. 6).

Essas mulheres atuaram com a intenção de cindir uma imagem, atribuída pela cultura ocidental, da mulher que se olha no espelho em busca de uma identificação narcísica, ou à procura de uma construção social que a posiciona como um objeto do desejo masculino. Leonora Carrington, Leonor Fini e Remedios Varo, por exemplo, recorreram a imaginários históricos, mágicos ou espirituais, fugindo dos modelos patriarcais hegemônicos. Em suas obras, “ao colapsar a projeção do corpo como visão ou espetáculo”

busca-se compreender de que maneira o surrealismo, em suas contradições, tanto reforçou como desestabilizou os modos de representação e desejo associados ao corpo feminino – tensões que mais tarde se tornariam centrais nas discussões feministas.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed56.2025.493>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), v. 25, n. 56, p. 104-125, maio/ago.2025

(Chadwick, 1985, p. 11), a fragmentação do *eu* surge como uma recusa ao olhar voyeurístico, antecipando, segundo Chadwick, “um importante prenúncio do desejo das mulheres de falar por meio de seus próprios corpos” (Chadwick, 1985, p. 13). A autora analisa ainda as obras de Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Cindy Sherman e Claude Cahun para tratar principalmente sobre a *mascarada*, termo que retomarei mais adiante.

Aproximando-se do recorte histórico desse artigo, Rosalind Krauss¹⁰ identifica na obra de Cindy Sherman um deslocamento da lógica fetichista para uma exposição direta da ferida, isto é, do corpo feminino como lugar do abjeto em seu texto “‘Informe’ without Conclusion” (1996). Nas séries dos anos 1980, especialmente nas chamadas *imagens da bulimia*, Sherman abandona o jogo da mascarada e da superfície cosmética para confrontar a decomposição, o resíduo e o excesso — aquilo que o cosmético, metáfora do fetiche, buscava ocultar. O corpo, antes mediado pelo artifício da representação, torna-se matéria que se desfaz, instaurando o colapso entre interior e exterior e revelando o limite do olhar que tenta domesticar o feminino pela imagem.

As obras de Joan Jonas e Regina Vater, analisadas nas seções seguintes, articulam uma recusa semelhante: a de interromper o regime de visibilidade que reduz o corpo feminino à condição de objeto, especialmente no espaço doméstico. Ao mobilizar máscaras, espelhos fragmentados e imagens múltiplas, essas artistas tensionam a autorrepresentação, instaurando processos de desidentificação e de fabulação de si como outro.

Ruína da autorrepresentação em Joan Jonas: *Organic Honey’s Visual Telepathy* (1968-1972)

Joan Jonas refere-se às suas obras como criações “feitas nos intervalos que ocorrem em algum ponto da linha entre a arte conceitual e o teatro”. Ela também sugere que seu próprio corpo funciona como “uma espécie de meio para a informação passar” (Jonas *apud* Morgan, 2006, p. 11), como em um ritual. Richard Serra, artista e colaborador de Jonas, relembra sua “extraordinária passagem para a performance e a descoberta de um território intrincado de realidades duplas, imagens mutáveis, transformações e perspectivas em deslocamentos” (Morgan, 2006, p. 20).

¹⁰ No trecho intitulado “Corpus delicti” de seu livro *O fotográfico* (2002), Krauss também se debruça sobre a noção de *informe*, a partir das fotografias de artistas surrealistas, como Man Ray, Brassai e Hans Bellmer. No entanto, além de citar apenas os surrealistas homens, este artigo não busca discutir teoricamente o conceito de *informe* como forma de decomposição do corpo, mas sim analisar estratégias poéticas que fabulam outras formas de presença do corpo feminino na imagem.

Serra descreve uma performance íntima ocorrida em uma noite de fevereiro de 1968, no *loft* de Jonas. Após apagar as luzes, a artista retorna vestida com um robe de seda azul-escuro, adornado com símbolos de alquimia. Sua presença torna-se espectral, mediada pela luz de uma vela, um espelho disposto no chão e uma colher de prata — “A personalidade de Joan havia desaparecido há muito tempo. Em seu lugar, estava uma invocação mágica” (Serra, 2015, p. 140). O ato performativo culmina quando Jonas, com os joelhos dobrados sob o torso, ergue a colher e quebra repetidamente o espelho, reduzindo-o a fragmentos, “até que todo vestígio seja reduzido a cristais, a geometrias fraturadas de dor” (Serra, 2015, p. 140). Para Serra, esse gesto simboliza uma “punição” aplicada ao “fetiche narcísico”, um ato de violência dirigida ao próprio reflexo — ou à própria imagem — que é golpeada até desaparecer. Ao final, Jonas acende a luz e, com naturalidade, questiona: “O que você achou da performance?” (Serra, 2015, p. 140).

Esse ensaio performático antecipa questões centrais da obra *Organic Honey’s Visual Telepathy* (1972), primeira de uma série de videoperformances realizadas após Jonas adquirir uma câmera Portapack durante uma viagem ao Japão em 1970. Inicialmente, a artista explora o aparelho em seu *loft*¹¹, gravando-se em circuito fechado — dispositivo no qual a imagem registrada pela câmera é imediatamente projetada no monitor, funcionando como um espelho eletrônico. Nessa videoperformance, Jonas alterna entre sua própria figura e uma persona denominada Organic Honey¹², um “personagem eletrônico” construído por meio de uma máscara, um vestido verde e um arranjo de penas.

Ao se posicionar entre a câmera e o monitor, Jonas observa a si mesma enquanto atua. Nesse jogo de olhares — ora dirigido ao monitor, ora à lente —, sua imagem torna-se simultaneamente objeto e sujeito, refletida e manipulada em tempo real. Esse movimento evidencia a reflexividade que, segundo Rosalind Krauss (2006), estrutura uma estética do narcisismo na videoarte dos anos 1970, a partir da pergunta: “o que significaria dizer que ‘o meio do vídeo é o narcisismo?’” (Krauss, 2006, p. 43). Ao incluir aspectos psicológicos além dos dados formais do vídeo, a autora remete aos usos cotidianos do termo “meio” — ligados à telepatia, à comunicação com outros planos, à experiência do “médium” e aos sonhos telepáticos referenciados por Freud como “sonhos que ocorrem *ao mesmo tempo* que o acontecimento real” (Krauss, 20026, p. 44). Em suma, Krauss observa que:

¹¹ Como um desdobramento do vídeo monocal realzado em preto e branco, sonoro, com edição e duração de 17 minutos, a performance também aconteceu ao vivo em galerias de Nova York ao longo de dois anos.

¹² Segundo Jonas, esse foi um nome inventado a partir da lata de mel que tinha em sua casa.

Diferentemente de outras artes visuais, o vídeo permite gravar e transmitir ao mesmo tempo, produzindo um circuito de retroalimentação instantânea. Em consequência, é como se o corpo estivesse no centro, entre duas máquinas que são a abertura e o fechamento de um parêntese. A primeira delas é a câmera; a segunda é o monitor, que volta a projetar a imagem do agente com o imediatismo de um espelho (Krauss, 2006, p. 45).

Para a autora, essa dinâmica não produz uma simples autorreflexão. O processo gera um deslocamento do “eu”, que se torna reflexo: uma imagem que simultaneamente afirma e dissolve o sujeito:

A reflexão do espelho implica a derrota da separação. Seu movimento inerente se dirige à fusão. O eu e sua imagem refletida estão, supostamente, separados; entretanto, a atividade da reflexão é um modo de apropriação, de borrar como um ilusionista a diferença entre sujeito e objeto (Krauss, 2006, p. 51).

No artigo, Krauss apresenta uma diversidade de obras em vídeo de artistas como Vito Acconci, Nancy Holt e Bruce Nauman, além de analisar o vídeo *Vertical Roll*, de Joan Jonas. Ela realiza uma ampla discussão ao examinar a condição do narcisismo e a situação psicológica do artista, à luz de Freud e Lacan. Segundo essa perspectiva, o artista, ao deixar de prestar atenção ao objeto exterior — o Outro —, concentra-se em si mesmo, no Eu. Ao recortar apenas algumas de suas reflexões, buscamos circunscrever um dos problemas levantados: como pensar a criação de uma imagem que, embora fundada na ideia de espelhamento e reflexividade pelo visionamento instantâneo de sua própria performance, contribua para a construção de uma crítica ao gesto narcísico ou mesmo realize uma fissura no ato de se autorrepresentar?

O espelho, elemento central tanto na performance de Jonas descrita por Serra como na videoperformance *Organic Honey's Visual Telepathy*, aparece disposto de forma não convencional — posicionado no chão, na horizontal, e não em sua posição habitual na parede. Essa escolha desestabiliza seu uso tradicional como suporte vertical da contemplação de si. A postura de Jonas, debruçada sobre o espelho, coloca-se, assim, em uma condição instável, semelhante à de Narciso, que, ao curvar-se sobre a superfície da água, vê um reflexo que não se deixa fixar. No mito, embora fascinado pela própria imagem, Narciso não se reconhece nela, o que o leva a se apaixonar por Eco, figura que ele supostamente acredita ver refletida na água. Em Krauss (2006), a reflexão no espelho (função assumida pelo vídeo do monitor em circuito fechado) simula a fusão entre sujeito e objeto, conduzindo à formulação de uma estética do narcisismo. Já em Chadwick (1985), a *reflexividade* não funda a identidade, mas atua como fratura — um hiato entre sujeito e imagem, a partir do que se inaugura a ideia de *outridade*.

Serra alude a esse mesmo colapso da identificação quando descreve o espelho como “fetiche narcísico” que precisa ser destruído. Se, na primeira vez, a artista rompe o espelho com uma colher de prata, anos depois, Jonas repete o ato com um martelo (fig. 1). O gesto de Jonas na performance de 1968 e em

Organic Honey's, reflete não um enamoramento pelo próprio reflexo, mas sua recusa. A destruição do espelho é a metáfora da ruína da autorrepresentação.

Figuras 1 e 2



Frames da videoperformance *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972), Joan Jonas

A máscara, por sua vez, opera como um segundo mecanismo de desestabilização da identidade. Ao ocultar o rosto diante da câmera, Jonas não apenas nega a própria imagem, mas desloca sua subjetividade para uma figura intermediária — um *alter ego* que habita a intersecção entre a presença física e sua mediação eletrônica. Ao observar sua própria imagem no momento em que se transveste em Organic Honey, o reflexo propicia um encontro de si com um *outro eu* (fig. 2). Esse gesto já estava insinuado no ritual de 1968, quando, ao vestir-se com um manto azul, Jonas acaba por tornar-se, nas palavras de Serra, “uma expressão sóbria e serena no rosto da figura encapuzada”, sobre o qual prossegue: “Entendo que estou testemunhando uma iniciação privada. A figura está se iniciando para si mesma, uma pessoa que não reconheço” (Serra, 2015, p. 140). A artista associa o uso da máscara à influência do teatro Nô, após sua viagem ao Japão: Depois de ver o teatro Nô, no instante mesmo em que voltei do Japão, comecei a trabalhar com máscaras, pois percebi que podia assim esconder meu rosto, minha expressão. Minhas obras não falavam sobre mim, Joan Jonas, mas eram meios de criação de um outro personagem paralelo, um alter ego (Jonas, 2020, p. 126).

No teatro Nô, como observa Kusano (1984), o ator realiza sua desindividualização no chamado “quarto de espelho”. Ao colocar a máscara, em um ato de posseção, o ator não apenas cobre o rosto, mas “perde completamente sua individualidade e sente-se transformado no personagem que irá interpretar. Agora ele é um deus, um demônio, uma linda donzela ou um guerreiro destemido” (Kusano, 1984, p. 44-46).

Como afirma Han (2019), o ator “se metamorfoseia na face da máscara que ele vê no espelho. Diante do espelho, o ator se esvazia de si mesmo para converter-se no outro. Ele se recolhe no outro. O espelho não é um espaço narcísico, mas sim um lugar de metamorfose” (Han, 2019, pp. 104-105).

Da mesma forma, na performance de Jonas, o espelho e a máscara articulam-se não como instrumentos de reconhecimento, mas de transformação. A artista explora as potências do reflexo e do ocultamento para desestabilizar as lógicas de identidade e representação. Quando Organic Honey assume definitivamente sua presença diante da câmera e do monitor, ela cantarola ao mesmo tempo em que molda a máscara a seu rosto, encarando a câmera por um momento (fig. 3). Em seguida, volta seu olhar para um espelho lascado, com o qual mede sua própria imagem refletida (fig. 4). O jogo entre o olhar direcionado à câmera e a mediação pelo espelho intensifica a ambiguidade entre sujeito, personagem e reflexo — entre o eu e o outro. Nesse momento, Jonas revela uma imagem de uma personagem japonesa, iluminada pela luz exterior refletida no espelho que segura, sugerindo uma conexão simbólica com referências visuais e culturais assimiladas durante sua passagem pelo Japão.

Figuras 3 e 4



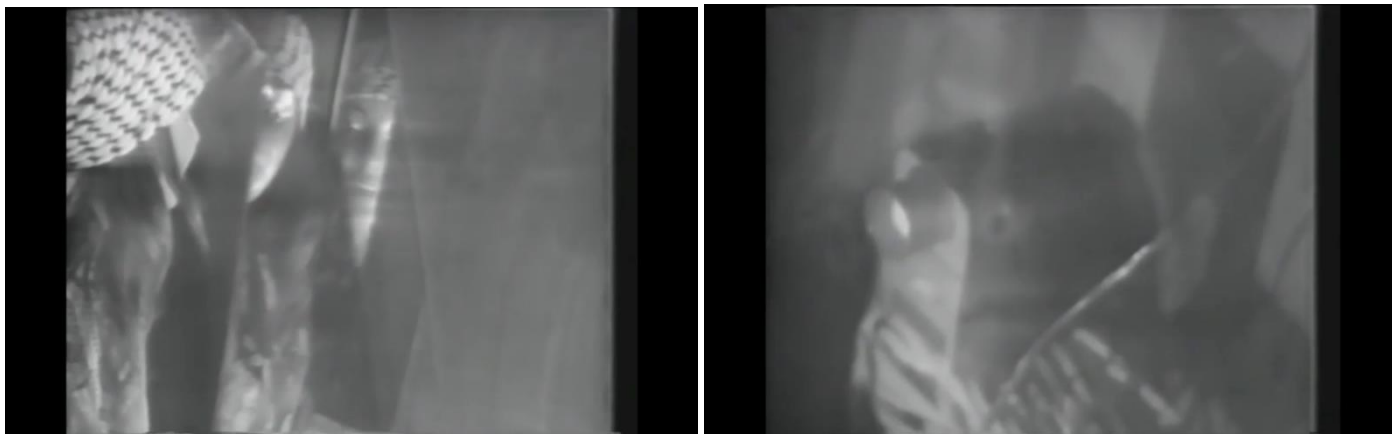
Frames da videoperformance *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972), Joan Jonas

Ao longo da performance, o espelho, um pote de vidro cheio de água, os vidros triangulares e os reflexos tornam-se operadores de deslocamento na imagem. Multiplicando superfícies e contornos, a artista fragmenta e desfigura tanto seu próprio corpo como o da personagem. Após a destruição do primeiro espelho — que Jonas rompe com uma energia precisa, encarando o próprio rosto —, Organic Honey ressurgue agora vestida com um quimono e um lenço, manipulando outros espelhos, numa sequência que intensifica o jogo entre presença física e imagem eletrônica (fig. 5).

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed56.2025.493>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), v. 25, n. 56, p. 104-125, maio/ago.2025

Figuras 5 e 6



Frames da videoperformance *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972), Joan Jonas

Na última parte do vídeo, reflexos se embaralham no vidro translúcido que a artista movimenta à frente do rosto. Ela recupera uma das funções do vídeo, a sobreposição, em um movimento fluido que nubla seu rosto, localizado ao fundo da imagem (fig. 6). A câmera Portapack e a máscara tornam-se parte da composição visual, diluindo os limites entre sujeito, aparato e representação. A luz — apontada pela própria artista ora contra a câmera, ora refletida em objetos — incide sobre a cena como elemento performativo, obliterando rostos, apagando contornos, rarefazendo qualquer possibilidade de uma imagem estável. No encerramento, enquanto manipula uma lâmpada que acende e apaga fora do plano, Jonas simula pausas e poses — como quem se oferece ao dispositivo fotográfico —, mas faz desse gesto uma encenação da própria impossibilidade de fixar-se. Na oscilação constante entre luz e sombra, a presença da artista permanece, paradoxalmente, como algo que nunca se estabiliza.

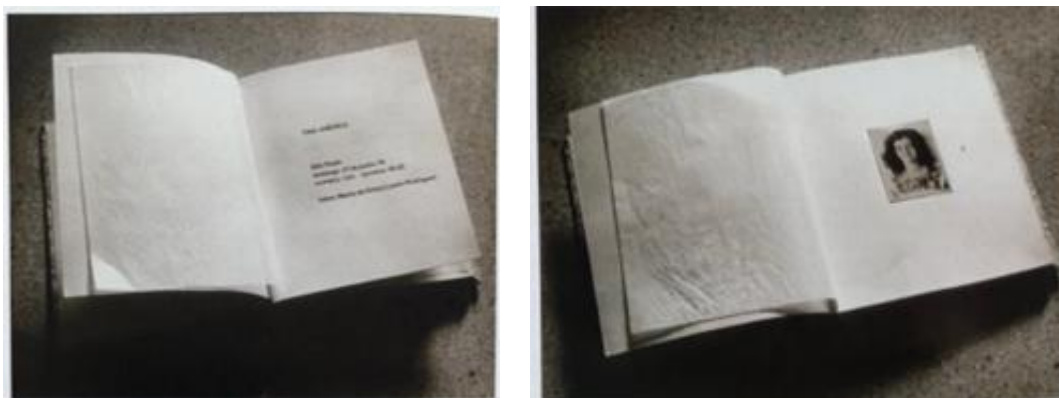
Desconstrução da *maskarada* em Regina Vater: *Tina América* (1976) e *Conselhos de uma lagarta* (1976)

Se, no trabalho de Joan Jonas, o espelho e a máscara servem como dispositivos para tensionar os limites entre corpo, reflexividade e identidade no contexto da videoperformance, em *Tina América* (1976), Regina Vater recorre à linguagem fotográfica para desconstruir os papéis atribuídos às mulheres latino-americanas na sociedade heteropatriarcal. Vater realiza essa obra no ano em que retorna ao Brasil após uma temporada no exterior, entre Nova York e Paris, viabilizada pelo prêmio de viagem que recebera em 1973. No trajeto de volta ao Rio de Janeiro, decide ainda visitar Peru, Bolívia e Argentina. Em diversas entrevistas, a artista menciona como esse período foi fundamental para rever sua própria identidade enquanto mulher

latino-americana¹³. Os deslocamentos provocaram um distanciamento crítico, sobretudo em relação às questões de gênero e às expectativas sociais que condicionavam as mulheres no Brasil.

A obra surge a partir de um trocadilho com as palavras *América Latina*, e se apresenta no formato de um álbum de casamento, adquirido na conhecida “rua das noivas” em São Paulo. Apropriando-se desse objeto, impregnado de normas e rituais culturais, Vater subverte sua função original. Em vez de um casal, o que preenche as páginas são retratos sucessivos da própria artista, encarnando distintos tipos femininos (fig. 7). As fotografias foram realizadas em uma única tarde, em sua casa, por Maria das Graças Lopes Rodrigues, amiga e parceira de um grupo de estudos de psicanálise. Com roupas, lenços, maquiagens e arranjos de cabelo, Vater assume diversas figuras, encenando-as em sequência, sem jamais se apresentar como “ela mesma”. Segundo Frederico Moraes (1976)¹⁴, a ideia teria nascido após Vater ler uma reportagem da revista *Veja* sobre mulheres brancas de classe média. A artista expressa sua irritação diante do modo como essas mulheres assumiam o casamento como projeto central de suas vidas. Como afirma: “Não importa o que aconteça, você precisa casar” (Vater, 2004)¹⁵. Seu incômodo não se dirige ao desejo de ter ou não um parceiro, mas às condições que inviabilizavam às mulheres — e em especial às mulheres artistas — a possibilidade de conciliar vida profissional e autonomia pessoal, num contexto em que os homens, segundo ela, se intimidavam diante da inteligência feminina (Vater, 2004).

Figura 7



Tina América (1976), fotoperformance e livro de artista, Regina Vater.

¹³ Entrevistas concedidas a Arethusa Almeida de Paula, com trechos citados em sua tese *Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater* (2015); e a Cary Cordova, como parte da série “Recuerdos Orales: Interview of the Latino Art Community in Texas”, programa do *Smithsonian Center for Latino Initiatives* (2004).

¹⁴ Recorte de jornal encontrado no dossiê de Regina Vater, cedido pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 2022.

¹⁵ Conversa entre Regina Vater e Cary Cordova, gravada e transcrita originalmente em inglês, traduzidas livremente por mim.

A obra tem sido comparada à série *Untitled Film Stills*, de Cindy Sherman, iniciada em 1977, embora o trabalho de Vater tenha sido realizado um ano antes dos da artista estadunidense¹⁶. Elisa Iop (2015), em sua análise, destaca como a fotografia se consolida, naquele período, como meio conceitual, ainda que permanecesse em um lugar marginal no circuito das artes, e observa que essas produções promovem uma “contaminação” ou possibilidade de hibridação entre fotografia e arte, particularmente entre fotografia e performance. Ao refletir sobre o gesto de se mascarar e se multiplicar em personagens, Jiménez observa que as artistas desse período adotam convenções da feminilidade apenas para subvertê-las: “A *mascarada* destaca a natureza arbitrária e estereotipada da feminilidade, mostrando que a própria feminilidade é construída como uma decoração que encobre uma não-identidade” (Jiménez *apud* Iop, 2015, p. 178). Por sua vez, ao analisar a obra de Vater, Talita Trizoli aponta a seguinte questão:

É nesse ‘intervalo’ de sua identidade de gênero feminino que Vater atua. O hiato criado dentro do apartamento da amiga, em uma única tarde, quando se traveste de várias mulheres, vários tipos femininos do cotidiano, evidencia as estratégias de resistência subjetiva apontadas por Butler em *Problemas de gênero*, e que surgem materializadas pelo deboche da artista (Trizoli, 2011, p. 145).

Judith Butler, a partir de Lacan, observa que a *mascarada* pode ser entendida tanto como negação do desejo feminino quanto como tentativa de incorporar o Falo que marcaria sua falta¹⁷: “esse ‘parecer’ o Falo que as mulheres são compelidas a representar, é inevitavelmente *uma mascarada*” (Butler, 2019, p. 90). Essa posição já foi amplamente questionada e levaria a uma “série de estratégias feministas de desmascaramento para recuperar ou libertar qualquer desejo feminino que tenha permanecido recalcado nos termos da economia fálica” (Butler, 2019, p. 90). Como afirma Butler, o significado de *mascarada* para Lacan difere ainda das reflexões de Joan Riviere em *Womanliness as a Masquerade* [1929], “precisamente daquilo que é mascarado como disfarce”. Ela indaga: “Transforma a mascarada a agressão e o medo de represálias em sedução e flerte, como sugere Joan Riviere?” (Butler, 2019, p. 91).

Nos anos 1970, a *mascarada*, termo inaugurado por Riviere, aparece recorrentemente associado às discussões psicanalíticas e às performances de gênero nas artes visuais e no cinema. Mary Ann Doane (1982), em *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*, retoma as formulações de Joan Riviere e as

¹⁶ Em conversa com Cordova, Vater comenta sobre essa frequente comparação com a obra de Sherman e ressalta que sua obra é anterior. No entanto, Sherman realizou esse trabalho ao longo de muitos anos, o que colabora para que essa seja uma das principais peças associadas à mascarada, que conduz à crítica ao fetiche masculino como forma de objetificação dos personagens femininos nos meios artísticos e culturais.

¹⁷ Eleanor Antin, por exemplo, subverte essa lógica ao performar o gênero masculino em *The King* (1972), ironizando o modo como as mulheres precisariam se esconder atrás de máscaras ou adotar posições masculinas para legitimar sua presença na cena artística (Owens *apud* Borja-Villel, 2011, p. 24).

insere no contexto do cinema clássico de Hollywood, dialogando diretamente com as análises de Laura Mulvey sobre o olhar masculino (*male gaze*). Doane propõe que o cinema e a psicanálise constroem a mulher como imagem e não como espectadora. O problema central da espectadora feminina é a falta de distância entre ela e a imagem, o que a impede de ocupar o lugar de olhar sem cair no narcisismo ou na passividade. A *mascarada* seria uma estratégia teórica e estética pela qual a mulher — como personagem e como espectadora — exagera ou ironiza os signos da feminilidade para tornar visível sua artificialidade e, assim, tensionar o sistema fetichista de representação que estrutura o olhar cinematográfico. Ao assumir o exagero consciente da feminilidade, a *mascarada* introduz uma distância crítica, e permite às mulheres manipular e questionar sua própria representação, olhar-se sem se confundir com o olhar que a define.

O gesto de Vater parece percorrer esse mesmo sentido: não tensiona a performatividade de gênero no sentido de assumir uma masculinidade, mas se volta à crítica da normatividade que sustenta a ideia de uma “feminilidade genuína” — noção que, desde Riviere, se revela como *mascarada*. Sua obra evidencia os constrangimentos que moldavam as vidas das mulheres latino-americanas e a tentativa de burlar as expectativas sociais impostas à sua imagem, embaralhando máscaras e debochando do que é “ser mulher”, como forma de construir uma subjetividade autônoma.

Em poucas horas e com um único rolo fotográfico, Vater encarna uma pluralidade de personagens femininos (fig. 8), afirmando, no limite, seu direito a fluidez e ao desprendimento de si. Sua recusa em fixar uma identidade única constitui talvez o gesto mais radical da obra: autorizar-se a ser muitas, a se vestir em camadas, desmontando a estabilidade do sujeito feminino domesticado. O episódio da exposição *Restos de Paisagens*, no MAM do Rio de Janeiro, em 1976, ilustra os efeitos desse movimento, narrados pela própria artista. A obra foi alvo de ataques violentos do público, que rasurou o álbum com frases como: “Fora, puta capitalista americana... Por que você está trazendo esse lixo americano pro Brasil?” (Vater *apud* De Paula, 2015, p. 151). O álbum acabou destruído pela própria mãe da artista, que não suportou o conteúdo das ofensas. Embora haja uma leitura que relaciona *Tina América* ao feminismo norte-americano, Vater estava justamente refletindo sobre a construção da imagem da mulher latino-americana e brasileira de uma determinada classe e raça.

Figura 8



Tina América (1976), fotoperformance e álbum de fotografia, Regina Vater.

As imagens, organizadas no formato de retratos tradicionais — com enquadramento frontal do rosto e da parte superior do busto —, ecoam a lógica dos retratos de identificação (*mug shots*) e das fotografias de identidade. Contudo, em vez de forjar uma única presença, a obra encena sua própria recusa em aderir a qualquer forma de fixidez, criticando o modo como certas mulheres buscavam se exhibir socialmente, isto é, almejando uma performatividade feminina culturalmente aceita. Olhares sérios, testa franzida, alguns sorrisos discretos e outros mais soltos, gestos corporais que alternam entre posturas curvilíneas e peito em riste atravessam a série, deixando entrever uma dramaturgia do instante fotográfico. A diversidade de roupas e penteados também busca confundir o espectador quanto à personalidade de quem posa para a câmera. Como quem encara diferentes personagens, poderíamos atribuir distintas idades e contextos a essa sucessão de mulheres. Ao mimetizar um modelo fotográfico historicamente usado para classificar corpos, racializar sujeitos e hierarquizar subjetividades, Vater subverte seu sentido, expondo a multiplicidade de personas como estratégia de resistência em *Tina América*. No imaginário conservador, apenas as mulheres que transgridem — as putas, as desviantes — poderiam assumir tantos papéis e rir de si mesmas como se a vida fosse, afinal, um grande teatro.

Também em 1976, Regina Vater realiza *Conselhos de uma lagarta*, concebido como um filme-instalação em dois canais, originalmente em super-8. A obra demorou a ser exibida, rejeitada por falta de verba em museus e exposições, sendo apresentada pela primeira vez anos depois, nos Estados Unidos,

quando Vater transfere os filmes para vídeo — um de doze e outro de quinze minutos — para serem projetados em paredes paralelas, um diante do outro. Em um dos canais, silencioso, vemos closes de bocas e olhos de artistas, amigos e outras pessoas. No outro, que interessa particularmente aqui, vemos imagens do rosto da própria Vater em seu quarto, filmado ao longo de seis meses. A montagem combina essas imagens com planos de sua agenda, onde se leem anotações de trechos em inglês do capítulo “Advice from a Caterpillar” (Conselhos de uma lagarta), de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (1965). A trilha sonora traz o tique-taque de um relógio e a voz da artista lendo, em português, as frases do livro.

Essa busca por compreender a si mesma coincide com o retorno de Vater ao Brasil e com o processo de transição lenta e ambígua da ditadura, após o endurecimento imposto pelo AI-5. O diálogo entre Alice e a lagarta — centrado na incerteza sobre quem se é e sobre os processos de transformação —, ganha aqui também uma ressonância política. Não por acaso, Elio Gaspari recorre à mesma passagem em *Alice e o camaleão*, ao comentar o período da abertura política no Brasil:

Golbery costumava comparar a política de abertura à cama de Alice, que está num lugar quando ela vai dormir e noutro quando acorda. Tratava-se da seguinte passagem de *Alice no País das Maravilhas*: ‘Como está tudo esquisito hoje! E ontem estava tudo tão normal. Será que eu mudei durante a noite? (...) Se não sou a mesma, então, quem é que sou? Ah, aí é que está o problema’. Quem era quem no final de 1976? Três anos de abertura haviam mudado a cena política. Como Alice, a ditadura e a oposição não eram mais as mesmas (Gaspari, 2000, p. 17).

No início do filme, após a cartela com o título, Vater aparece sorrindo e fumando, em imagens que sugerem terem sido captadas por outra pessoa. Logo surge a página de sua agenda, onde se lê *Who are you?*, lido em português de modo afirmativo — *Quem é você?*. Em seguida, a artista encara a câmera, sorri, e, ao longo dos planos, alterna expressões: ora séria, ora descontraída (fig. 9). Sua imagem aparece quase sempre no mesmo enquadramento — um close do rosto e às vezes parte do busto, iluminado lateralmente pela luz natural que incide pelo lado esquerdo do plano. As variações são muito mais no sentido de como Vater deixa seu cabelo, ora preso ora solto, suas posturas, o modo como encara a câmera e o próprio humor da artista que transparece no vídeo. Ao fundo, vemos alguns quadros, incluindo um desenho de Snoopy, e objetos encostados na parede. Ao final do vídeo, ela reaparece descontraída, fumando.

Figura 9

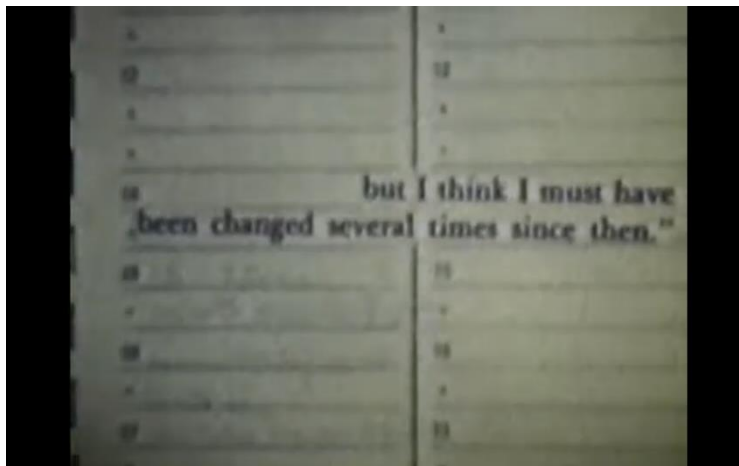


Frames do vídeo *Conselhos de uma lagarta* (1976), Regina Vater.

De um lado, os planos estáticos capturam o rosto da artista a uma curta distância, como se não houvesse nada além disso — nenhum contexto, nenhuma ação, apenas o passar do tempo. De outro, os planos da agenda — lidos em voz off — simulam a perspectiva dos próprios olhos da artista e revelam páginas vazias, sem compromissos, sem anotações significativas. Mais do que acompanhar a organização de um cotidiano, esses registros evidenciam sua própria vacuidade: um tempo que não se preenche, que se arrasta, que se torna quase matéria. O contraste entre o rosto filmado e a agenda vazia explicita não apenas a oscilação subjetiva, mas também o peso desse vazio, a suspensão da vida produtiva, da ação, da ocupação — um estado de espera que é também existencial. Ao se expor nessa situação, Vater acaba por deixar refletir sua própria condição como artista em um país atravessado pela ditadura.

O som do relógio marca a passagem do tempo, assim como o diálogo entre Alice e a lagarta que ouvimos através da voz off de Vater, que parece ocupar o lugar da protagonista do livro: “*Receio que eu não consiga me explicar. Pelo menos eu sei quem eu era quando acordei de manhã, mas acho que já devo ter mudado tantas vezes depois daquela hora*” (fig. 10). A oscilação identitária de Alice — metaforizada no livro pelas variações de tamanho — acentua aqui a reflexão sobre as metamorfoses involuntárias e as incertezas abarcadas na construção de sua própria identidade após tantos deslocamentos. Em determinado momento, Vater expressa que sente medo de não conseguir entender a si mesma, e com a voz grave, como se incorporasse a lagarta, Vater afirma: “*Bem, talvez você não tenha se encontrado ainda*”.

Figura 10



Frame do vídeo *Conselhos de uma lagarta* (1976), Regina Vater

Embora filmado no espaço doméstico, a obra não explora diretamente o caráter desse ambiente. O quarto não se torna tema, tampouco há uma reflexão explícita sobre a domesticidade. Ao longo do filme, a ênfase recai sobre as mudanças subjetivas atreladas à passagem do tempo e ao cotidiano da artista, marcado pela impermanência, pela flutuação de humor e pela instabilidade da própria condição humana. A repetição do gesto de se filmar diariamente pode tanto esvaziar como intensificar a percepção que ela tem de si. Ao expor seu rosto de maneira autônoma, nesse jogo entre olhar e ser olhada, Vater se aproxima da ideia por trás do autorretrato, ao mesmo tempo em que desmonta qualquer premissa de estabilidade vinculada à afirmação de uma certa identidade. Ou talvez, justamente por ser ela mesma quem se filme, Vater aponte os autoenganos atrelados ao julgamento do próprio olhar sobre si.

Tina América e *Conselhos de uma lagarta* recusam expor o que haveria de mais autobiográfico na imagem — no lugar de um espelho que confirma, oferecem imagens daquilo que raramente se observa: pequenas derivas, vazio do tempo, microtransições de um estado de ânimo, expressões que habitam o intervalo entre um *eu* e um outro. Mais do que uma imagem, Vater é a própria matéria em transformação. No caso de Jonas, a máscara e a mediação tecnológica operam como dispositivos de transmutação. O gesto radical de quebrar o espelho evidencia o mecanismo de recusa da imagem especular como lugar de fixação identitária. Ambas se mostram plenamente capazes de se metamorfosear em *outros* e diante de um certo outro — no caso, o espectador para quem a obra é dirigida. Mais do que isso, ambas se colocam em confronto consigo mesmas, utilizando a câmera como dispositivo de projeção e de reflexão dessa transitoriedade que é física, psíquica e simbólica.

Paula Nogueira Ramos

Pesquisadora, professora e cineasta. Doutora em Arquitetura pela FAU/USP e mestre em História da Arte Contemporânea pela UCM (Espanha), desenvolve pesquisa de pós-doutorado em História da Arte na UNIFESP sobre artistas da performance e do vídeo no Brasil e nos Estados Unidos.

São Paulo, SP, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0798-9021>

E-mail: paula.nogueiraramos@gmail.com

Referências

- BORJA-VILLEL, Manuel. El autor está ausente. *In*: BORJA-VILLEL, Manuel *et al.* **De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 13-26.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CHADWICK, Whitney. **Women Artists and the Surrealism Movement**. London: Thames and Hudson, 1985.
- DE PAULA, Arethusa Almeida. **Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater**. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- DOANE, Mary Ann. Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. **Screen** Vol. 23, Issue 3-4, Sep/Oct 1982, pp. 74-88.
- GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. *In*: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 12-37.
- HAN, Byung-Chul. **Filosofia do zen-budismo**. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- IOP, Elisa. **Artistas mujeres durante la dictadura militar en Brasil (1964-1979)**. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social, Universidad del País Vasco, Comunidade Autónoma do País Vasco, 2015.
- JONAS, Joan; LISSONI, Andrea; LORZ, Julianne; RIBAS, João. Da imaginação ao real: Entrevista com Joan Jonas. *In*: JONAS, Joan; WARNER, Marina *et al.* **Joan Jonas: cinco décadas** / curadoria de Berta Sichel. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.
- JOSELIT, David. **Feedback: Television Against Democracy**. Cambridge: MIT Press, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. Videoarte: la estética del narcisismo. *In*: SICHEL, Berta (org.). **Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 43-60.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. "Informe" without Conclusion. **October** V. 78, The MIT Press, Autumn, 1996, pp. 89-105.

KUSANO, Darci Yasuco. **O que é Teatro Nô**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MELLO, Christine. El videoarte en Brasil y otras experiencias latinoamericanas: 1970-1980. In: SICHEL, Berta (org.). **Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 157-180.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MORAIS, Frederico. A Mulher. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1976.

MORGAN, Susan. **Joan Jonas: I Want to Live in the Country (and Other Romances)**. Londres: Afterall Books, 2006.

NOCHLIN, Linda. **The body in Pieces: The fragment as a Metaphor of Modernity**. New York: Thames & Hudson, 1994.

SERRA, Richard. Impromptu, February 1968. In: JONAS, Joan; SIMON, Joan. **In the Shadow a Shadow: The Work of Joan Jonas**. New York: Gregory R. Millor & Co, 2015, p. 140.

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

SICHEL, Berta (org.). **Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963- 1986)**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

SNEED, Gillian. **Gendered subjectivity and resistance: Brazilian women's performance for camera, 1973-1982**. Tese (Doutorado em História da Arte) – The Graduate Center, City University of New York, New York, 2019.

TRIZOLI, Talita. **Trajetórias de Regina Vater: Por uma crítica feminista da arte brasileira**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VATER, Regina; CORDOVA, Cary. Oral history interview with Regina Vater, 2004 February 23-25. In: **Series Recuerdos Orales: Interviews of the Latino Art Community in Texas**. Texas: Smithsonian Archives of American Art, 2004.

Recebido em 9 de julho de 2025.

Aprovado em 27 de outubro de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.