

POR UMA ABORDAGEM DECOLONIAL DA VIDEOPERFORMANCE E A OBRA MANINUCRE ONICOFÁGICA (2021) DE LAÍS LACERDA

FOR A DECOLONIAL APPROACH TO VIDEOPERFORMANCE AND THE WORK MANINUCRE ONICOFÁGICA (2021) BY LAÍS LACERDA

Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro
UNESP
Laís Miguel Lacerda
UNESP

Resumo

O artigo apresenta parte dos resultados alcançados por uma pesquisa que teve como objeto de estudo a videoperformance e as relações entre corpo e vídeo na obra de artistas mulheres latino-americanas. O objetivo da pesquisa foi mapear obras em vídeo que se apropriaram do audiovisual como linguagem experimental em sinergia com a linguagem do corpo para promover ações de guerrilha e denúncia da violência contra o corpo feminino, tendo como base uma abordagem decolonial. Como aporte para discussão apresenta-se um breve estudo da videoperformance *Manicure Onicofágica* (2021) da artista visual brasileira Laís Lacerda.

Palavras-chave:

Videoperformance; teoria decolonial; Laís Lacerda.

INTRODUÇÃO

Trata-se de parte dos resultados de uma pesquisa realizada sobre videoperformance e as relações entre corpo e vídeo tendo como base uma abordagem decolonial. Para este artigo, partiu-se do recorte geográfico proposto pela pesquisa, que objetivou mapear mulheres artistas que se apropriaram do audiovisual como linguagem experimental para ações de guerrilha e denúncia da violência contra o corpo feminino em diferentes contextos na América Latina, para apresentar um breve estudo da obra *Manicure Onicofágica* (2021)

Abstract

*The article presents part of the results achieved by research that aimed to study video performance and the relationship between body and video in the work of Latin American female artists. The objective of the research was to map video works that appropriated audiovisual as an experimental language in synergy with body language to promote guerrilla actions and denounce violence against the female body, based on a decolonial approach. As a contribution to the discussion, a brief study of the video performance *Manicure Onicofágica* (2021) by Brazilian visual artist Laís Lacerda is presented.*

Keywords:

Video performance; decolonial theory; Laís Lacerda.

da artista visual Laís Lacerda, artista mulher, cujo exercício poético resulta em uma videoperformance sobre as violências e o corpo feminino, tendo o vídeo como veículo de expressão.

Laís Lacerda é brasileira e não por acaso o recorte geográfico se reportou à América Latina, lugar de encontro de muitos povos e, principalmente, um local de articulações de resistências, sujeitos posicionados em intersecções e hibridismos culturais e étnicos. Local de fala própria, historicamente violentado e explorado, que busca através de outras perspectivas contar sua

própria história, cujo ponto de vista é fruto de um posicionamento que reúne um conjunto de princípios através dos quais é possível conhecer o mundo. Lugar esse que requer articulações que recaem sobre os corpos, conceitos e resistências, para que assim, a latinidade seja vista e transformada em potência criativa.

Cabe ressaltar que na América Latina o processo de redefinição, redescoberta dos corpos, assim como as questões e tópicos com os quais hoje estabelecemos relações de gênero e raça, estiveram presentes em vários momentos históricos, porém, se estabeleceram como questões políticas na década de 1970 e 1980, paralelamente às ditaduras militares, fato que estabeleceu tristes paradoxos entre corpos a serem descobertos, seja pela arte, literatura ou cultura de modo geral e ao mesmo tempo corpos que desapareciam em meio a violência e morte impostas pelo poder totalitário (Fajardo-Hill; Giunta, 2018).

Na América Latina é sempre importante enfatizar que a relação entre violência e corpo é alvo central. Ditaduras, aparatos de poder e controles sociais, assim como meios de tortura submeteram o corpo a instrumentos de punição que eram indiferentes aos quadros determinados pelos conceitos de humanidade que foram dominantes na Europa a partir do século XVIII, segundo análises de Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1987). Disciplina e punição foram alguns dos principais dispositivos de controle implodidos nas ditaduras latino-americanas, a violência descontrolada sob os corpos, tanto de mulheres, quanto de homens era cotidiana durante os períodos de repressão e deixaram marcas profundas que nunca devem ser esquecidas, em particular as impingidas contra o corpo feminino. Esses corpos trazem consigo o exílio, a violência, a tortura, a censura, a clandestinidade, o encontro com essas feridas históricas nunca estancadas, a reflexão sobre o sentido da resistência aos regimes ditatoriais, expressos por corpos que viveram e produziram arte nesse período, e ainda resistiram.

Os castigos sempre tiveram como objeto o corpo, com a intenção de controlar suas forças. Por meio de várias estratégias, com múltiplas origens, o corpo está inserido em um campo político, no

qual “as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (Foucault, 1998, p. 28). Com o pensamento voltado para compreensão e reflexão sobre os corpos em uma sociedade dominada pelo conhecimento científico e hegemônico, que inclusive agora sabemos ser estrutural e colonizador, os livros *Vigiar e Punir* (1987) e *História da sexualidade I* (1977), II (1984) e III (1985), todos de Michel Foucault, trazem como representações, um sistema complexo de análise de práticas de controle do corpo, dos quais começou-se a se tomar consciência nos períodos do pós-guerra, entre 1950 e 1973.

Atuações punitivas aplicadas de maneira estrutural e histórica na sociedade foram analisadas por Foucault, assim como relações entre a sexualidade e o controle do corpo, que evocam os debates sobre o tema a partir de 1960. O corpo, desde então, se torna um espaço de reflexão e se perpetua como tal até os dias atuais. Foucault, por meio de suas análises éticas, estabelece um paralelo entre os corpos e os regimes de repressão e controle desse período, dispondo o corpo e os processos de subjetivação como estruturas em um campo de luta, entre as resistências ao controle e o próprio controle em si:

O corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra efeito desta ofensiva. Como é que o poder responde? Através de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos... Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: 'Fique nu..., mas seja magro, bonito, bronzeado!' A cada movimento de um dos adversários corresponde o movimento do outro. É preciso aceitar o indefinido da luta (Foucault, 1998, p. 147).

As obras de arte que fazem do corpo um suporte para expressão poética estabelecem pensamentos sobre o mesmo e, assim, o tornam o centro do debate e reverberações das reflexões até a contemporaneidade, além do principal veículo de denúncia. Nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas (Canton, 2009, p. 24). E nessa mistura

de carne (suporte e forma) e crítica (conteúdo) que se constituem as obras audiovisuais, sobretudo as videoperformances, cujo corpo desconstruído, ilimitado, sofre, é radical e choca, tornando-se palco dos conflitos até atingir outros patamares, trazendo consigo vozes coletivas e a historicidade de uma região, de uma história de violência.

O corpo é inequivocamente unidade, porém não unidade simples, mas unidade de organização. As relações complexas de aliança e oposição entre células, tecidos, órgãos e sistemas fornecem uma espécie de base analógica para a representação de um outro modo de subjetivação, cujo modelo pode ser divisado por analogias com as unidades viventes que, no organismo, permanentemente surgem ou morrem; isso mostra o sujeito como alma imortal, como pluralidade a que não pertence o atributo da eternidade (Giacchia Jr., 2002, p. 210). Os corpos das mulheres artistas que se estudou são, parafraseando o trabalho de Barbara Kruger (*Seu corpo é um campo de batalha*, 1989), campos de batalha. A metáfora estabelece essa relação: a relação de poder a que foram submetidos e resistiram, a ação de não ceder e aceitar as violências físicas e psicológicas.

Entende-se que, por meio do estudo de obras audiovisuais - videoperformances, é possível perceber e dar visibilidade a esses corpos. Os temas que envolvem essa constituição das relações sociais estruturalmente corporais têm sido constantemente explorados pelo pensamento sociológico, no sentido de questionamentos próprios expandindo acerca do corpo, sem omitir aquele que o pertence. Para David Le Breton (2007) o corpo latino-americano arrisca-se a ser pensado como uma corporeidade específica traçada nos processos de colonização, elaborando paradoxos, elementos unificadores das experiências e formas do ser de cada sujeito, gerando sentidos que os conectam ao espaço social e cultural. Em *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, Vladimir Safatle (2016) afirma:

[...] contra o medo do controle, o melhor a fazer é lembrar o que pode realmente um corpo. Um corpo pode ser o campo de implicação genérica no interior do qual somos atravessados por uma pulsão que nos constitui, mas da qual não podemos nos apropriar. Pulsão é esse impulso que causa minhas ações sem que eu possa controlá-lo, é aquilo que me retira da jurisdição de mim mesmo por fazer ressoar histórias de desejos desejados

que não se reduzem à minha história. Aceitar a existência de uma pulsão é aceitar que há algo em mim que me destitui da condição de próprio, de portador de interesses próprios, de enunciador de uma identidade própria (Safatle, 2016, p. 24).

Resistência, voz, embates, corpo presente, político, radical. Os corpos são mapeados, os desejos descobertos, impulsos surgem e se permitem acontecer, zonas reprimidas que agora ganham liberdades. O que tanto machucou, e ainda é ferida aberta, pulsa expresso em performances e ações artísticas que ganham status de registro, denúncia e ativismo. É sempre necessário, portanto, pensar na condição ocupada por cada sujeito através de panoramas como gênero e etnia, quando se trata de realidades socioculturais organizadas via sistemas ideológicos hegemônicos. Gênero, sexualidade em intersecções diversas como trabalhamos na presente pesquisa, com etnia, religião e classe, articulam muitas posições específicas.

Corpos que sofrem com a opressão de discursos limitadores e historicamente controlados, mas que desconstroem e se reinventam, e contradizendo tudo o que fora imposto a eles, produzem conhecimento e imagens sobre si mesmos. Elementos como o gênero e a sexualidade possibilitam a aproximação dentro desses processos. É um estar no mundo entendido com um ato de construção de si mesmo. É no caminho desse tornar-se, mas sobretudo da construção e desconstrução contínua dos gêneros e sexualidades nas vidas das pessoas, que se discute as pedagogias de gênero e sexualidade.

Em meio às telas de vídeo, movimentos, repetições, descobrimentos e desdobramentos do corpo, a ferida pulsa, radicaliza. E é nesse momento que surgem os corpos radicais que deram título a pesquisa maior que deu origem a este artigo. A investigação da historicidade das obras em vídeo, que torna possível alcançar novas formas de lidar com as representações do corpo em obras audiovisuais, permite obter novos conhecimentos que tem em si mesmos efeitos emancipatórios para as artistas e para os espectadores. É através desses trabalhos de performance que corpos e afetos, contendo todas as complexidades dos sujeitos, se tornam possíveis de serem compreendidos. As bibliografias que abordam as questões de gênero na arte são muito recentes, datadas de 1990. Nelas

é possível perceber o surgimento de exposições e publicações que contemplaram artistas mulheres latino-americanas.

Em seu texto *Género y Feminismo: Perspectivas desde a América Latina*, Andrea Giunta (2011) propôs uma abordagem da arte latino-americana, partindo de um ponto de vista de gênero. É apenas em 2007 que surge uma das referências essenciais que influenciou a proposta dessa pesquisa: a primeira compilação de teorias feministas em espanhol, realizada por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz intitulada *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Tal publicação favoreceu essa aproximação e reforçou a necessidade da atuação possível de mulheres na produção científica de conteúdo e análises da História da Arte e do vídeo, da arte do vídeo e da videoperformance. De igual forma, trouxe à tona pensamentos e visões por muito tempo invisíveis de mulheres e suas atuações, os quais permitem a análise de obras e, além disso, outras visões, vozes e empoderamento feminino social e cultural.

“Lo personal es político” es el planteamiento básico del feminismo que dio lugar a un cuestionamiento profundo del papel del género sexual en la determinación de nuestras relaciones de poder humanas, nuestras estructuras sociales y económicas y nuestras vivencias del cuerpo y de la percepción, y permitió, precisamente, que el pensamiento feminista desafiara la segregación de los ámbitos de lo privado y lo público. Un borramiento paralelo se efectuó entre las fronteras de la llamada “subjetividad” y la llamada “objetividad”, cuya dicotomía ha sustentado el discurso académico racionalista desde la época de la Ilustración. El rompimiento radical desde el feminismo con estas fronteras conceptuales ha sido fundamental para el desarrollo del pensamiento posmoderno en diversos campos, así como para la práctica política de muchos grupos en la era del multiculturalismo (Reiman; Sáenz, 2007, p. 6).

Ao observar a história das mulheres e da Arte tal como é estruturada pela historiografia clássica e moderna, edificada a partir de um sistema colonialista, é possível perceber o enraizamento desde os próprios modelos de escrita, a partir de estruturas que buscam desvalorizar as produções femininas, tidas desde sempre como avaliadas em termos inferiores. Para Griselda Pollock (2007) as classificações e os critérios explicitam o desprezo pelas obras de arte de mulheres, tornando essas obras opostas das valiosas artes dos mestres e gênios masculinos, brancos e de classe social abastada.

O estereótipo feminino, sugere-se, opera como um termo necessário de diferença, pelo qual o privilégio masculino, nunca reconhecido pela arte, se mantém. Nunca se diz homem artista ou arte de homens, simplesmente se diz arte e artista. Essa prerrogativa sexual escondida se encontra assegurada pela asserção de uma negativa, um “outro”, o feminino como um ponto necessário de diferenciação. A arte feita por mulheres tem que ser mencionada e logo depreciada, precisamente para assegurar essa hierarquia (Pollock, 2007, p. 52).

A categoria gênero encontra-se dentro de um contexto ideológico, é parte de um processo de construção social e cultural que estruturou a sociedade, desde sempre, abrangendo a problemática do poder que deixa em evidência a assimetria ainda existente e a desigualdade entre os gêneros. Assim sendo, na América Latina, as questões de gênero dizem respeito à dominação patriarcal, advindas sobretudo do período colonialista, cujo resultado são corpos que foram invadidos e privados de sua liberdade de expressão e comunicação, sendo desvalorizados e invisibilizados.

As questões de gênero permeiam as artes visuais de muitas maneiras, colocando-se diretamente como temas e referências, sendo base de inspiração e investigação da poética própria dos artistas, provocando questionamentos e debates socioculturais. Durante muito tempo os mesmos discursos foram contados - eurocêntricos, heterossexuais, patriarcais e brancos - gerando assim a criação de, como já fora mencionado, um discurso único que provocava a exclusão e a falta de identificação e pertencimento de mulheres como criadoras e agentes ativas.

Como cita Judith Butler (2000), essas análises trazem impressas consigo uma materialidade colonizada para os corpos em toda a complexidade, sobretudo se pensarmos os encontros, as conexões e articulações entre as realidades apreendidas e não apreendidas pelos seres humanos, as discursividades e seus efeitos nos corpos que pesam. Essas novas teorias e estudos possibilitam novos olhares e descobertas de obras de arte e artistas, por isso se faz necessário ampliar os estudos sobre o audiovisual, experimental e artístico, com abordagens outras

como a decolonialidade. É necessário criar um olhar que veja por meio das perspectivas locais e que seja capaz de suscitar problemáticas e a visibilidade dessas artistas em seus trabalhos audiovisuais - videoperformances, possibilitando também discorrer sobre as mídias e tecnologias que participam do ativismo digital, configurando um espaço de fala e de reconhecimento da presença de mulheres artistas na produção audiovisual contemporânea.

O audiovisual que suporta produções potentes, emotivas e fortes tem a capacidade de emocionar, causar diferentes sensações e reflexões que alteram a sociedade. Em imagens produzidas por fotografias, vídeos e ou videoperformance, corpos são apropriados e constituídos como os alvos centrais de questões variadas dentro da poética das artistas latino-americanas. Corpos femininos esses que por muitas décadas foram tidos como sensíveis, frágeis, agora são potências radicais, empoderadas pela tecnologia do audiovisual experimental, autoral.

De igual forma, o corpo que vê o outro corpo em movimentos, somado a sons, cores ou a ausência destes, nunca mais é o mesmo e se mobiliza, se emociona, possibilita-se colocar nesse lugar comum. Guilherme Rezende (2000) ressalta que no "audiovisual, portanto, registra-se o predomínio da sensação sobre a consciência, dos valores emocionais sobre os racionais." (p. 40). O audiovisual é um meio eficaz na mediação do processo de apropriação do conhecimento, porque comporta em sua composição vários elementos de linguagem que propiciam uma compreensão em vários níveis. Assim, podem facilmente desencadear associações que levam aos sentidos e aos significados (Fonseca, 1998). De igual forma, o corpo quando tomado para objeto de estudo pode nos revelar relações com a sociedade, com a arte ou política, e como afirma o linguista e crítico literário Paul Zumthor (2007), no discurso poético, "[...] o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo [...] é pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo é da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível" (p. 77-78).

POR UMA ABORDAGEM DECOLONIAL DA VIDEOPERFORMANCE

Os estudos decoloniais, propriamente denominados, têm um surgimento consideravelmente recente, quando desde o final da década de 1990, com as pesquisas de Aníbal Quijano (2019) sobre a colonialidade, foi enunciado um conjunto de estudos que busca retornar às problemáticas histórico-sociais que já foram consideradas encerradas ou solucionadas na história social da América Latina. A revisão histórica da modernidade e de suas mudanças na América Latina foi o núcleo no qual essas questões se articularam, tendo a colonialidade como avesso ou outro lado da modernidade (Quijano, 2019). Logo após, Arturo Escobar (2005) denominou o coletivo de estudiosos e suas pesquisas de projeto Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD) (Escobar, 2005) expandindo sistematicamente essas linhas de pensamento.

Dessa maneira, as linhas iniciais de reflexão sobre essas temáticas se pluralizaram e foram ampliadas, tornando-se categorias de debate. Com o alargamento dessas temáticas, ocorreu o encontro com outras teorias críticas, que têm em essência interesses diferentes, como os denominados estudos subalternos e estudos pós-coloniais. É importante ressaltar a diferença entre esses estudos, uma vez que a semelhança é evidente, mas a fundo cada um têm suas distinções e interesses próprios. Ambos os conjuntos críticos - estudos subalternos e estudos pós-coloniais - tem o nome de Edward Said (1995) vinculado a eles, porém, apesar de sua influência, ele nunca se ligou à essas denominações, mantendo suas reflexões próprias.

O surgimento dos estudos subalternos é localizado na Índia através das pesquisas de Ranajit Guha (2002) que, durante a década de 1980 e tendo uma forte influência do marxismo gramsciano, contribuiu para a construção da crítica do eurocentrismo e das estruturas gerais e dinâmicas do colonialismo. Ranajit Guha (2002) e Gayatri Spivak (1988) utilizam o termo "subalterno" referindo-se a grupos marginalizados, grupos que não possuem voz ou representatividade, devido ao seu status social, ressaltando que se trata de uma

característica relacionada à subordinação da sociedade, em termos de classe, gênero, idade e trabalho.

Os Estudos Subalternos se inserem nessa escola pós-colonialista, sendo uma parte representativa dessa experiência pós-colonial, como um “grupo de pensadores indianos que se opunham ao que consideravam uma visão colonialista e elitista sobre a história da Índia. Opondo-se à essa visão elitista, os estudiosos dos Estudos Subalternos voltaram-se para os grupos marginalizados e subalternizados da história da Índia” (Chakrabarty, 2000, p. 13). Sobre o referido grupo, Barbara Weinstein (2003, p. 208) esclarece: “desse modo, a produção intelectual desse grupo deu ensejo ao debate sobre exilados e excluídos também em outras regiões do mundo”.

A continuidade do trabalho de Guha (2002) focou principalmente nos grupos denominados subalternos e não tanto a partir deles. Parte dos movimentos dos estudos pós-coloniais têm seu surgimento dentro de centros de produção acadêmica e emergem com uma forte referência do pós-modernismo e do pós-estruturalismo, focando principalmente nas análises de discursos e textualidade. Através de publicações, o pós-colonialismo teve, desde os anos de 1990, uma forte influência na produção textual e intelectual periférica, atentando-se ao discurso dominante.

A pós-colonialidade, segundo Stuart Hall (2003), não é somente um marco histórico, mas também uma narrativa que reescreve os relatos hegemônicos de modo descentrado e diaspórico, ou seja, levando em conta as múltiplas conexões culturais, as relações laterais e transversais que transpõem as fronteiras dos estados nacionais e os inter-relacionamentos nas dimensões local/global. Possibilita uma leitura que traz à tona os aspectos híbridos e sincréticos do processo colonial que foram até então, nas palavras de Hall, “cuidadosamente obliterados por formas mais binárias de narrativização” (Hall, 2003, p. 114).

Essas distinções entre os estudos subalternos, o pós-colonialismo e a decolonialidade não são impedimentos para a articulação entre eles. Os pensamentos e abordagens permitem e potencializam as perspectivas, fornecendo diferentes instrumentos e visões que auxiliam a

compreensão e análises críticas da colonialidade, a partir da visão e surgimento de cada concepção de acordo com as próprias vivências e repercussões. De diferentes maneiras, essas formulações críticas propõem alternativas epistemológicas a um modelo euro-norteamericano, do norte do globo, até então único, impositivo de um pensamento social que nos fornecem análises que possibilitam o contraste e a visibilidade de múltiplas realidades sociais tornando essenciais as diferenças entre o Ocidente e o resto do mundo.

Feitas as devidas contextualizações necessárias, no presente trabalho, tomaremos como base os Estudos Decoloniais, entendendo-os como um conjunto heterogêneo de investigações e teorias sobre a colonialidade. Abrangendo os estudos de caso, revisões na história, outras perspectivas de novos conceitos, a recuperação do pensamento crítico latino-americano, a expansão de indagações teóricas e a visibilidade de histórias que precisam ser contadas, temos problematização da colonialidade como um alvo central em suas diferentes formas, relacionada as premissas epistemológicas compartilhadas, para trazer à luz e dar visibilidade à produção em videoperformances de artistas latino-americanas.

Em um agrupamento sistemático de enunciados teóricos que investigam o poder na modernidade, os estudos decoloniais se estruturam tendo a colonialidade em sua característica como um padrão de poder, que ocasionou consequências profundas para a constituição das sociedades latino-americanas, uma vez que consolidou a conformação das novas repúblicas, gerando modelos de suas próprias instituições e reproduzindo nesse ato a dependência histórico estrutural.

É nesse contexto que Aníbal Quijano (1990) apresenta o conceito colonialidade do poder, para tratar da hegemonia instalada pelo processo de colonialidade, em curso desde as colonizações articuladas as questões de etnia, raça, gênero, trabalho, classe, geografia (fronteiras) e grandes grupos humanos em benefício do capital e seus senhores - brancos europeus através da hierarquização do dominador em relação ao dominado, com o

objetivo de controlar o trabalho e os recursos em prol do mercado mundial. É uma dominação política, econômica.

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de América (Quijano, 1990, p. 342).

A colonialidade do poder como consequência impossibilitou, historicamente, uma democratização nessas nações e, assim, lacunas foram estabelecidas junto com a precariedade dos Estados-nação. Assim, os estudos decoloniais buscam a emancipação dessas dominações e opressões históricas, dialogando e estabelecendo a interdisciplinaridade entre economia, política e cultura. De acordo com Claudia de Lima Costa (2014, p. 83): “A cultura (contra hegemônica anticolonial) se converte em um meio de unificação das sociedades fragmentadas pelo colonialismo”. As teorias decoloniais permitem a introdução de outras maneiras de pensar e repensar sobre o que foi por tanto tempo ensinado e tido como história única. Os estudos decoloniais propõem a reflexão da desconstrução de paradigmas impostos por pensamentos e ações hegemônicas, abrangendo além do conhecimento e sua construção, a natureza, identidade e gênero. É possível referi-los como:

Estudos decoloniais podem ser referidos ao conjunto heterogêneo de contribuições teóricas e investigativas sobre a colonialidade. O que cobre tanto as revisões historiográficas, os estudos de caso, a recuperação do pensamento crítico latino-americano, as formulações (re)conceitualizadoras, como as revisões e tentativas de expandir e revisar as indagações teóricas. É um espaço enunciativo não isento de contradições e conflitos, cujo ponto de coincidência é a problematização da colonialidade em suas diferentes formas, ligada a uma série de premissas epistêmicas compartilhadas (Quintero et al., 2019, p. 8).

É a partir de outras perspectivas de estudo e novas bibliografias que a investigação se constrói, por isso entendemos que são cada vez mais necessários estudos como este aqui realizado. A decolonialidade permite que a história seja investigada e, assim, contada de

maneira transversal e própria por cada povo. Os estudos decoloniais permitem uma expansão teórica abrangente, nas quais é possível que todos os sujeitos sociais participem e possam se sentir pertencentes e representados, além disso provoca a recuperação e atualização de um pensamento crítico latino-americano dentro de sua própria história. É importante pensar que o contexto crítico e histórico da América Latina está intrinsecamente expresso nas obras das artistas, nos corpos daquelas que experienciaram ou ainda vivem tais dominações. Partindo dessa perspectiva, os trabalhos em videoperformance das artistas carregam consigo um corpo pesquisado e redescoberto, um corpo que vivencia situações políticas de violência, torturas, exílios, medos. Claudia de Lima Costa (2014, p. 930) afirma que “a descolonização do conhecimento não será possível se seu ponto de partida for o das categorias do saber ocidental”.

Grzanka (2014, p. 132) afirma: “Estou interessada nas políticas culturais - quando, onde e como as representações produzem, refletem e potencialmente subvertem as desigualdades”. Há uma complexidade estrutural e presente nas realidades socioculturais diferente da percepção que sempre nos fora ensinada e que vivemos, que sempre reforçaram as relações de poder que estruturam e submetem a diversas posições, as pessoas na sociedade.

VIDEOPERFORMANCE E A OBRA *MANICURE ONICOFÁGICA* DE LAÍS LACERDA

Entre 1960 e 1970, como se sabe, acontecem mudanças significativas nas artes plásticas também na América Latina, além das revoluções sociais e políticas. A revolução observada no período está relacionada ao uso de novos meios e novos suportes, e as artes plásticas se abrem para novas linguagens artísticas, como a performance que se apropria do corpo como materialidade, como matéria sensível. O corpo passa a ser o palco principal de ações que atraem a atenção, sobretudo, porque os corpos, carregados de significados, representam em si, concretamente a presença do indivíduo (Fajardo-Hill; Giunta, 2018). Ao se apropriar do próprio corpo como suporte artístico, o artista afirma questões como a efemeridade da arte, o direito sobre o próprio corpo e a liberdade de expressar-se seja por qual

linguagem ou suporte assim desejar. Com essa operação, o artista torna-se uma presença acima de tudo e não mais um sujeito que cria e dá forma a um objeto a ser consumido, mas ele mesmo e seu corpo tornam-se a obra de arte (Canton, 2009).

Essa presença traz consigo desejos, sentimentos, expressões de vontades comuns a todos os seres humanos. É por meio do corpo que todas as experiências são vividas, guardadas e revisitadas. É no corpo que ocorrem as grandes mudanças do estar no mundo, estar em contato com o exterior. O corpo é o grande mediador da experiência humana com a realidade, com os outros, como na videoperformance. O corpo é também o lugar de disputa por poder, de controle e domínio de si mesmo e do outro, domínio biológico, físico, mental, pela fé, por liberdade, e força motriz do consumo (Giaccoia Jr., 2002).

A vida em sociedade, a vida moderna, cada vez mais amplia seus poderes sobre os corpos, sobre os receptáculos da vida, para observar, conduzir atos e pensamentos. Assim, o corpo torna-se a partir das novas linguagens artísticas que surgiram na arte contemporânea com as performances e os happenings, o veículo por excelência da crítica reflexiva, da ironia e ou da violência acometida contra os corpos por estes regimes ditatoriais (religiosos, políticos, econômicos e ou culturais) ou mesmo discussões e rupturas que surgem dentro do próprio sistema artístico, como a revolta contra o sistema hegemônico que invisibiliza a produção artística feminina (Lacerda; Ribeiro, 2019).

Quando a arte toma o corpo como matéria, para libertá-lo e tornar transparente as artimanhas dos poderes sociais sobre este, ele se transforma e sentimentos são ressignificados. É possível sentir o meu corpo através do corpo do outro, é possível sentir no meu corpo o que eu vejo sendo realizado no corpo do outro (Ribeiro, 2014). A experiência promovida choca, assusta e sensibiliza. O que está acontecendo com o corpo da outra se torna visivelmente palpável, comum, universal para quem observa, uma vez que quem vê também tem e sente no seu corpo, suas próprias dores, sua pele, nervos, sangue. É na intersecção da performance, obra original, com a linguagem do vídeo e seus códigos audiovisuais que surge uma outra experiência estética no embate do artista, do corpo da performance e da câmera de

vídeo, sua linguagem múltipla e sonoro-visual. A comunicação entre o corpo e o audiovisual é o elemento principal dessa linguagem.

Renato Sérgio Sampaio (2012) afirma ainda que na videoperformance, apesar de o corpo ser o agente central da performance, o que ocorre é um embate híbrido entre corpo e tecnologia, corpo e máquina e corpo e vídeo sem hierarquia. A linguagem do corpo e a linguagem do vídeo dialogam para dar forma a videoperformance, não se trata de um registro de performance, mas de um híbrido entre corpo e máquina. O vídeo também pode vir a ser um elemento performático tornando-se, conforme Regilene Sarzi-Ribeiro, em "videocorpo", na medida em que enquadramentos, cortes, zoons e aspectos da linguagem do vídeo como tratamento pós-produção - edição, montagem, texturização e colorização -, podem se somar a linguagem do corpo (Sarzi-Ribeiro, 2018).

Cabe destacar que também foi entre os anos 1960 e 1970 que as mulheres artistas, movidas por novos saberes sobre seus próprios corpos e se sentindo imbuídas a lutar por sua liberdade, passam a produzir e construir produtos artísticos e ações midiáticas que envolvem intervenções do corpo em diálogo com as mídias e as tecnologias, como a fotografia ou o vídeo (Fajardo-Hill; Giunta, 2018) que aqui interessa-nos como objeto de estudo e as relações entre arte, mídia e tecnologia. A arte produzida com o advento de novas tecnologias e acessibilidades digitais permitiu uma produção independente de galerias e mercado de arte e se tornou um discurso de resistência. Artistas desafiam tanto técnicas e suportes midiáticos, quanto os padrões impostos para seus corpos para indagar e ampliar a visibilidade do corpo feminino e as significações envolvidas por ele através do inesperado, chocante e político (Lacerda; Ribeiro, 2019).

Parafraseando uma das mais importantes exposições realizadas no Brasil sobre o tema, em 2018, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, cujo título era *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985*, os corpos das artistas latino-americanas são corpos radicais: corpos protagonistas de suas próprias narrativas, formas de poder que tornam visíveis ideias, revoluções e novas histórias a serem contadas (Fajardo-Hill; Giunta, 2018). O corpo orgânico age em diálogo

direto inserido na comparação com a linguagem do vídeo. O corpo atuante nas videoperformances se eterniza, tem poder, ultrapassa limites. As artistas têm em comum um trabalho sensível no audiovisual e se utilizam de seus próprios corpos para trazer à tona sensibilidades, batalhas, feridas históricas que se revelam em suas videoperformances.

Influenciada pela poética de artistas como Lenora de Barros, Lygia Pape, Ana Maria Maiolino e Marta Minujín, entre outras artistas latino-americanas, a artista Laís Lacerda produziu a videoperformance *Manicure Onicofágica* em 2021, durante a pandemia de COVID-19, no auge do isolamento social imposto pela pandemia e isso imprimiu características singulares à videoperformance da artista. Partindo da epistemologia da palavra e definição científica, segundo a Neuropsicologia, a onicofagia é o costume rotineiro de roer ou comer as próprias unhas. A neuropsicóloga Fabiane Saraiva do Nascimento (2021) indica que pode ser apresentado e intensificado em situações de ansiedade e pode ser consequente, ou estar vinculado a ocorrências de estresses ou alterações psiquiátricas. A partir do momento que se estabelece, pode ser intensificado por sensações como tédio, falta de atividades e fome.

Dentre os moldes sociais atuais, inatividade e ansiedades são elementos presentes no cotidiano. A pandemia de um vírus, como o COVID-19, um novo Coronavírus, parte desconhecido e altamente destrutivo, gerou notícias, perdas e angústias; provocadas por um vírus letal tem sua principal forma de transmissão ligada às mãos, devido ao contato com pessoas ou superfícies contaminadas. Dessa forma, cabe destacar que a videoperformance em questão foi baseada na incerteza diária, no confinamento dentro de pequenos espaços, do medo externo e interno e da possibilidade de enxergar a si mesma, acompanhar hábitos, visitá-los, e propor novas visões sobre eles, além da mediação direta do íntimo em relação a cobranças e “broncas” sociais. O hábito de destruir a própria imagem, agredindo o corpo e roendo as unhas, se associa diretamente à feminilidade, o paradoxo estabelecido entre o

desejo da manutenção de esmaltes intactos, com, por assim dizer, a destruição dos mesmos, ainda que cotidianamente involuntária, habitualmente radical, que é um dos motes deste trabalho em vídeo.

Neste sentido, a videoperformance *Manicure Onicofágica* traz, dentre os questionamentos propostos pelas imagens, o diálogo com a linguagem do vídeo travado por meio de um embate com a câmera. Feito a partir de uma filmagem caseira, com a câmera frontal de um celular *Motorola onevision*, esteticamente em uma qualidade baixa, a obra é caracterizada por registros efêmeros e cotidianos. O esmalte rosa, as unhas pequenas e desajeitadamente pintadas, os dentes que se atritam em movimentos constantes, retirando os esmaltes, a boca são alguns dos elementos centrais, em contato com as mãos. A videoperformance em questão compõe uma série de videoperformances realizada pela artista em seu apartamento durante a pandemia de COVID-19 intitulada *Performances de apartamento - o percurso do território radical eu* (2021).

Neste contexto, a videoperformance *Manicure Onicofágica* revela questionamentos da artista acerca do próprio corpo e moldes sociais estabelecidos, dentro de conflitos sentimentais. Na infelicidade das frustrações, ansiedades e angústia Laís Lacerda encontra em seu próprio corpo saídas de escape, como a ação de roer unhas que, segundo a artista, está presente em sua vida há dezenove anos, socialmente considerado feio, motivo de chamadas de atenção constantes e que é considerado uma agressão estética a elementos considerados femininos, padronizados dentro de um modelo de belo e bem cuidado. As unhas, elementos da feminilidade, delicadeza e beleza, têm em essência a vaidade e a construção da feminilidade (Figura 1).

A presença constante do não pertencimento à vaidade imposta, além de sentimentos que não cabem na pessoa, precisam ultrapassar, serem descontados diariamente e quase que, de maneira compulsória, constante, de dentro da boca para fora, de fora da boca para dentro. Transbordar de maneira inquieta, impulsiva e aflita tudo o que é tormento, desilusão e preocupação. A videoperformance elabora um forte elemento estético e define o fragmento da boca como

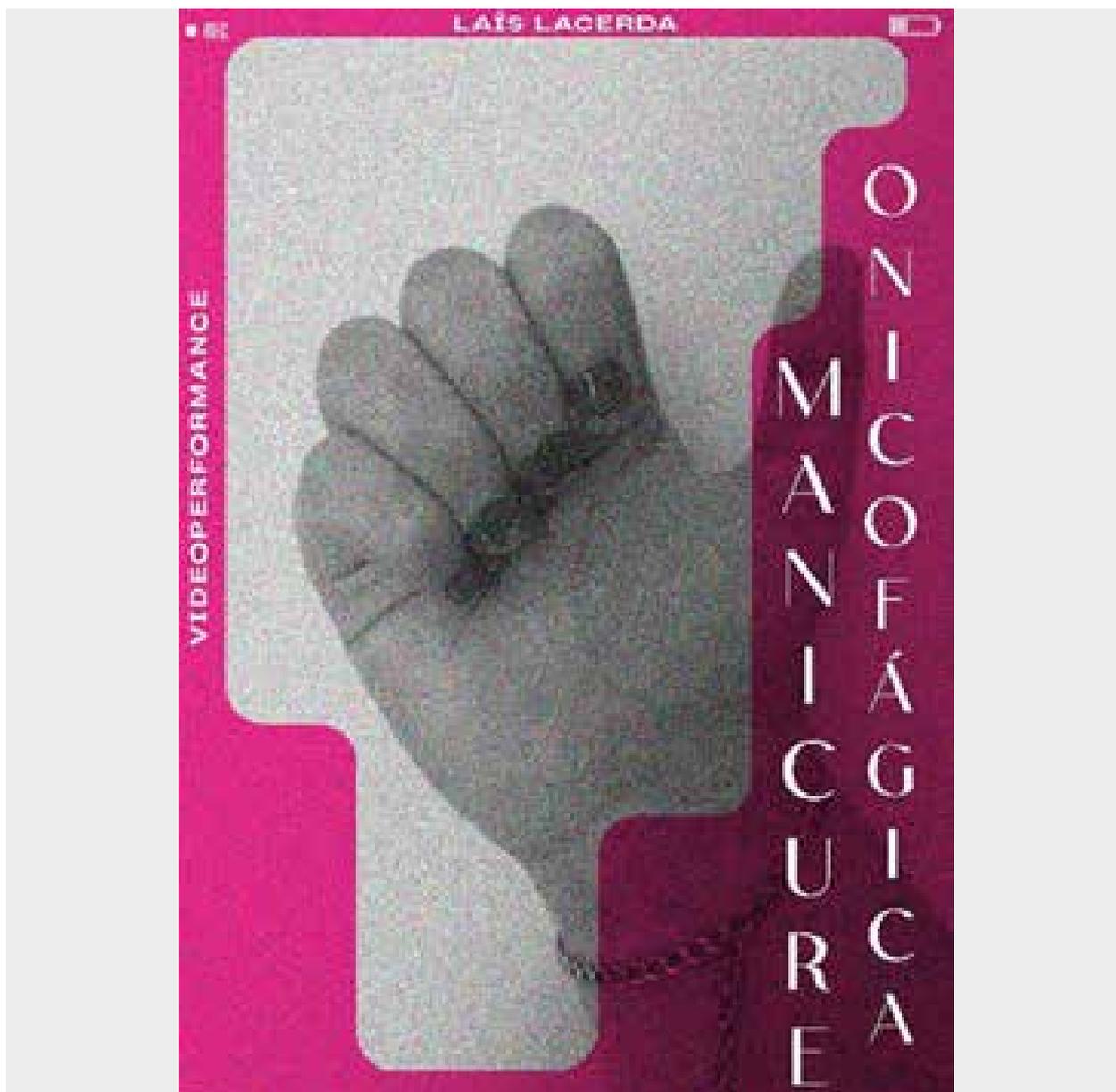


Figura 1 – Videoperformance *Manicure Onicofágica*, 2021.
Fonte: Acervo pessoal da artista.

elemento central, em constante diálogo referencial com as artistas latino-americanas estudadas pela pesquisa realizada. A boca da artista aparece juntamente com dedos levemente inseridos na mesma e é logo nos primeiros instantes que levemente e naturalmente pequenos movimentos são feitos e torna-se perceptível a ação de descascar as unhas: aos poucos os dentes, atritando constantemente nas unhas pintadas começam a retirar os esmaltes (Figura 2).

Os movimentos continuam no decorrer da videoperformance, cada vez mais o esmalte vai

sendo retirado, ao mesmo tempo que vai ficando nos dentes, na boca, marcos das cascas que foram retiradas vão contaminando, pertencendo, permanecendo (Figura 3).

A ação também gera aflições, repulsa e o olhar por muitas vezes, mesmo que fissurado nas imagens e movimentos, sente determinada inquietude, agonia e preocupação. As ações geram a produção exacerbada de saliva, da veracidade dos dentes que se misturam em meio as cascas removidas, movimentos repetitivos. Unhas e dentes em atrito, removendo os esmaltes rosa, cor que também

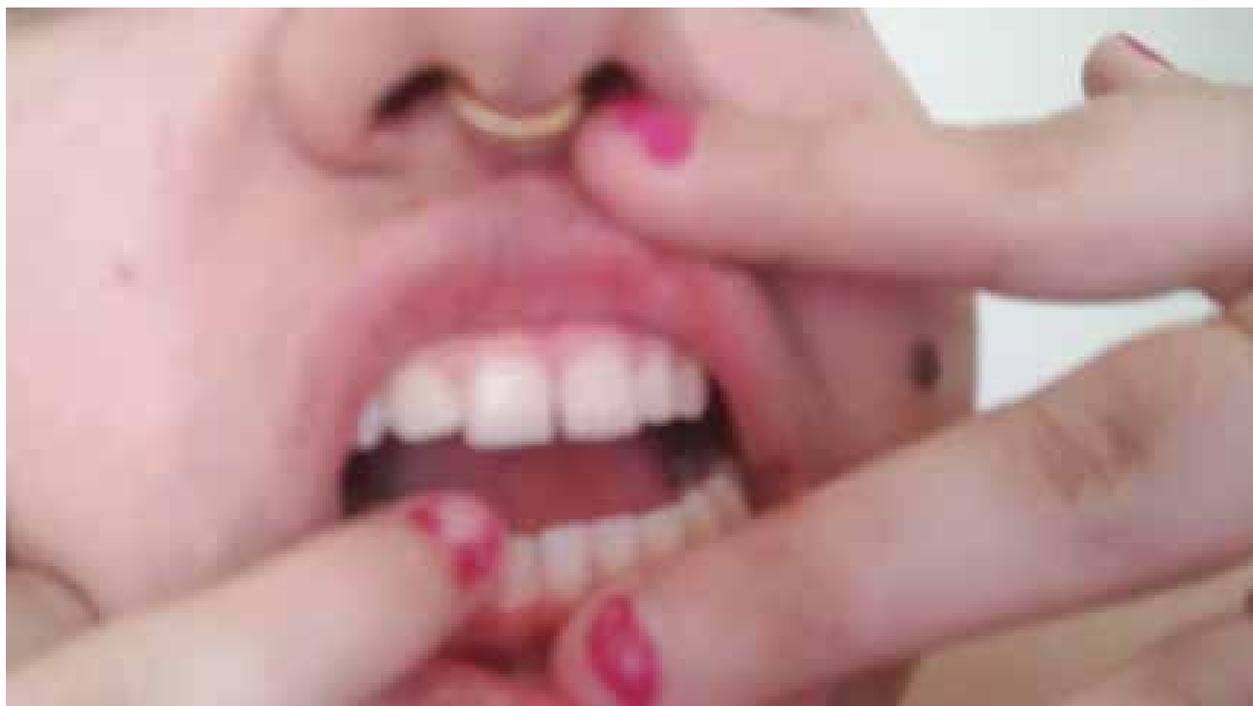


Figura 2 – Laís Lacerda, Manicure Onicofágica, 2021.
Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 3 – Laís Lacerda, Manicure Onicofágica, 2021.
Fonte: Acervo pessoal da artista.

carrega o estereótipo máximo, e, ainda mais reforçado no cenário atual político brasileiro, de destinação para mulheres.

A cor que carrega, que é retirada e permanece em fragmentos na boca. *Manicure Onicofágica* nasce de em um encontro do corpo como casa, como fuga e como único recurso de apoio e escape de si mesma perante as mudanças, aos sentimentos, inquietações, a solidão dentro de processos pessoais, os conflitos emocionais, a necessidade de seguir em frente, e, para isso ocultar muitos sentimentos, ter como anseio a repulsa e não ceder a tudo que paralisa. Ir em frente, enfrentando, carregando o corpo território de acontecimentos, superações e ressignificações. Associando ao aporte teórico, a obra pode ser aproximada com referências que inspiram e se somam a identificação pessoal com as artistas e seus respectivos trabalhos e histórias. Em seu pioneirismo, em uma luta pela autorrepresentação do corpo feminino emancipado e livre, ganhou mais consciência, e conquistou suas marcas. Como afirma Luciana Gruppelli Loponte (2008):

Algumas mulheres artistas colaboram para “rachar” nossos modos de ver e pensar a arte, produzir outros significados para o próprio feminino, abrir outras palavras, desfazer ou pelo menos confundir nossas formas de ver e de dizer, as visibilidades e enunciabilidades confortáveis nas quais repousam nosso olhar, acostumado ao que é familiar (Loponte, 2008, p. 159).

Assim, por meio desta videoperformance, Laís Lacerda almeja a possibilidade do empoderamento por meio do enfrentamento com a máquina, o diálogo estabelecido desde o fragmento do corpo, das cores e texturas, e uma relação íntima entre corpo e vídeo, de maneira caseira e o entendimento do corpo por meio dos dispositivos como sendo um resultado e um processo interminável de relações, ressignificando também as tecnologias ao mesmo tempo em que o corpo é ressignificado. As técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras. Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas bastante específicas (Machado, 2007, p. 17).

Ainda sobre as conexões com as tecnologias, talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. Longe de se deixar escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar, as obras realmente fundadoras na verdade reinventam a maneira de se apropriar de uma tecnologia (Machado, 2007, p. 16).

A videoperformance de Laís Lacerda ressalta a apropriação de tecnologias cotidianas, como o celular, utilizando-se da câmera frontal para a gravação em diálogo direto com algo que também é cotidiano e habitual. Entre referências pioneiras, hoje em múltiplas possibilidades tecnológicas, o audiovisual experimental tem se revelado, cada vez mais, um potente campo de ação e veículo de empoderamento feminino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa se desenvolveu partindo de pontos transdisciplinares, buscando outras perspectivas de uma mesma história contada há séculos e que agora está cada vez mais sendo questionada e debatida. Buscou abordar a videoperformance aplicando ao estudo, um olhar decolonial envolvendo questões de gênero e invisibilidade de artistas mulheres e seus corpos, suas obras.

Foi através das Teorias Decoloniais, que surgiram por volta da década de 1990 na América Latina, que as Abordagens Decoloniais e de Gênero foram teorizadas e disseminadas com o intuito de investigar a história e contá-la, resgatando problemáticas histórico-sociais para buscar um debate e um entendimento mais amplo, para além disso, resgatar pensamentos histórico-críticos latino-americanos.

A partir de outras perspectivas de estudo e outras bibliografias que se encontram em processo, sobretudo na América Latina, a investigação se construiu a partir da busca por representatividade e identidade promovendo um outro espaço para que cada artista possa contar sua própria história. Assim, as Teorias

Decoloniais permitiram ampliar epistemologias e conhecimentos para que outros caminhos fossem percorridos. A partir daí novas possibilidades se abriram para outros aspectos e observações norteadoras dando início as reflexões dessa pesquisa no campo da arte contemporânea, tendo como suporte a mídia e a tecnologia. A pesquisa estabelece um diálogo com obras pioneiras de artistas mulheres, a maioria delas produzidas entre 1960 - 1990, décadas de grande importância para a história da arte contemporânea, mas que também revelam os discursos hegemônicos de uma história da arte euro-norte-americana, e na história do audiovisual, da arte do vídeo e da videoperformance, esse discurso não é diferente e, portanto, deve ser reconstruído.

Entre 1960 e 1980, estabeleceu-se um cenário de múltiplas discussões acerca principalmente de gênero e sexualidade e entre essa efervescência de descobertas, discussões, intenções de transformações nas realidades, estavam também as instituições culturais, do mundo da arte e da academia e ainda a apropriação dos novos meios tecnológicos que na época causaram grande impacto nas artes visuais. Paradoxalmente a esse cenário, a América Latina, em comum os três países das artistas selecionadas (Argentina, Brasil e Chile), também começava a viver a repressão, violência e perseguição das ditaduras que haviam se instaurado, dispersando as discussões presentes e em desenvolvimento acerca de temáticas que, com a repressão, foram proibidas (gênero e sexualidade). A censura levou as artistas a tomarem uma posição de resistência e, através de estratégias, estabeleceram diferentes resistências. É importante ressaltar os recortes claros e intencionais por meio dos quais o militarismo se sustentava - homens, cisgêneros, brancos, idealizados (como figuras ideais/modelos) que se impoem como Homens Héteros conferiam um "tradicionalismo", envolvimento de religiosidade e "valores" familiares.

Os corpos diferentes (mulheres, LGBTQs, negras, entre outras minorias) sofriam a violência extrema e escancarada, é a partir dessa contextualização que os corpos dessas mulheres se situam como campos de batalha. Sendo comparados a territórios, corpos à margem, mas que estabelecem suas fronteiras próprias, e de

resistência que lutavam contra as opressões às liberdades individuais. Os corpos radicais surgem e vivem esses momentos.

O estudo pôde, em seu desenvolvimento, investigar a arte em videoperformance produzida por mulheres artistas latino-americanas tendo como suporte seu próprio corpo, as tecnologias e a interface arte-mídia, sendo possível perceber a multiplicidade de corporeidades presentes dentro desses estudos. É concebível múltiplos significados e sentidos que foram criados para os corpos e, relacionando-os com as tecnologias, ocorre ainda mais uma amplificação teórica necessária para abranger ainda mais novos espaços, consciências corporais e sentidos. É perceptível a potencialização nos corpos através das tecnologias, os novos diálogos e relações corporais estabelecidas, através das obras das artistas latino-americanas é possível perceber marcas comuns, angústias semelhantes de mulheres que passaram por regimes autoritários e extremamente sexistas, além de angústias pessoais dentro de tramas e imposições sociais estabelecidas, que reverberam até hoje. As histórias são narrativas coletivas sendo contadas por pessoas que presenciaram, viveram e sofreram diferentes situações que de muitas maneiras as unem.

A sinergia entre corpo, vídeo, dispositivos tecnológicos que compõem a linguagem da videoperformance legitima o papel de arte engajada conferido aos meios eletrônicos como o vídeo com a chegada das artes midiáticas. Nos dias de hoje, os temas estudados, também conhecidos como transversais - o feminino, as questões de gênero e etnias, diferenças raciais e de religiosidade ou mesmo as questões políticas e econômicas, constituem o campo de batalha na luta pela construção de um audiovisual diverso e múltiplo, conquistado após as inúmeras experiências presentes pela ação do vídeo e do corpo, do corpo no vídeo e do vídeo no corpo.

Hoje, e depois de se misturar aos novos meios como o vídeo e a internet, o audiovisual experimental tem se revelado, cada vez mais, um potente campo de ação e veículo de empoderamento feminino, de manifestações de sentimentos, desejos, inquietudes. As videoperformances apresentadas e analisadas como a apresentada neste artigo,

provocam sensações plurais e abrem diferentes caminhos interpretativos, permitindo a cada espectador trazer para sua experiência pessoal o contato íntimo e intenso com as questões dos feminismos mediado pela videoperformance, relacionando as diferentes ressignificações dos símbolos contidos, assim como sentimentos compartilhados, indagações e inquietações.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter** - On the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANTON, Katia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton University Press, 2000.

COSTA, Claudia de Lima. **Histórias/estórias entrelaçadas do(s) feminismo(s):** introdução aos debates. Estudos Feministas, Florianópolis jan./abr. 2014.

ESCOBAR, Arturo. **Más allá del Tercer Mundo**. Globalización y diferencia. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Universidad del Cauca, 2005.

FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. (Org). **Mulheres-Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FONSECA, Maria Tereza de Azevedo da. Realização e recepção: um exercício de leitura. **Comunicação & Educação**. São Paulo, n.12, p. 35-42, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de M.T.C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III: O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GIACOIA JR., Oswaldo. Resposta a uma questão: o que pode um corpo? In: LINZ, Daniel; GADELHA, Sylvio. (Org.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Damará, 2002.

GIUNTA, Andrea. Estrategias de la modernidade en América Latina. In: **Escribir las Imágenes**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.

GRZANKA, Patrick. **Intersectionality: a foundation and frontiers reader**. Boulder: Westview Press, 2014.

GUHA, Ranajit. **History at the limit of World-History**. Columbia University Press, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização: L. Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília, DF: UNESCO no Brasil, 2003.

LACERDA, Laís Miguel; RIBEIRO, Regilene A. Sarzi. Arte midiática, performance e empoderamento feminino: Berna Reale. In: ANGELUCI, Alan et al (Org.). **Arte e narrativas emergentes**. Aveiro: Ria Editorial, 2019, p.65-84.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas**. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. Curador Arlindo Machado; Texto Walter Zanini, Fernando Cocchiarale, Cacilda Teixeira da Costa et al. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

NASCIMENTO, Fabiane Saraiva. O que é onicofagia. **Gazeta do Triângulo**, 29 de março de 2019. Disponível em: <<https://gazedotriangulo.com.br/neuropsi/neuropsi-o-que-e-onicofagia>>. Acesso em: 1 mar. 2024.

POLLOCK, Griselda. Diferenciando: El encuentro del feminismo con el canon. In: CORDERO REIMAN, K; SÁENZ, I. (Org.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. México, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, FONCA, CURARE, 2007.

QUIJANO, Aníbal. La nueva heterogeneidad estructural de América Latina. Hueso Húmero, n.26,1990. In: **La economía popular y sus caminos em América Latina**. Lima: Mosca Azul,1998.

QUIJANO, Aníbal. **Ensayos en torno a la colonialidad del poder**. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2019.

QUINTERO, Pablo et al. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.

REIMAN, K. C.; SÁENZ, I. **Crítica feminista em la teoria e história del arte**. Ciudad de México: Universidad Ibero-americana, 2007.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: Um Perfil Editorial**. São Paulo: Summus, 2000.

RIBEIRO, Regilene Aparecida Sarzi. Análise estética da videoarte O meu corpo no corpo do outro. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v.4, n.7, p. 162-173, 2014.

SAID, Edward Wadie. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAFATLE, Vladimir. Para além da sexualidade: Foucault e a liberdade como autopertencimento. In: NOVAES, Adalto (Org.). **Mutações: entre dois mundos**. São Paulo: Edições SESC, 2016.

SAMPAIO, Renato Sergio. **Compreendendo o Ensino/Aprendizagem da videoperformance - relato de uma experiência**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: Videocorpo. **Palíndromo**. Revista Programa de Pós-Graduação em Artes UDESC, v.10, n.21, p. 101-115, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (Eds.). **Marxism and the interpretation of culture**. Chicago: University of Illinois Press, 1988.

WEINSTEIN, Barbara. História sem causa? A nova história cultural, a grande narrativa e o dilema pós-colonial. **História**, Franca, v.22, n.2, p.185-210, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

SOBRE AS AUTORAS

Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro possui Pós-doutorado em Artes, pelo Instituto de Artes da UNESP/SP (2013) e Pós-doutorado em Poéticas e Culturas nas Humanidades Digitais pelo PPGI em Performances Culturais (2022) da UFG. Membro Pesquisador da Red de Investigación de la Imagen. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2012). Coordenadora do Programa da Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia - PPGMIT- MP (Quadriênio 2021-2025) e docente permanente do PPGMIT- Doutorado, atua nos cursos de Artes Visuais e Comunicação: Rádio, TV e Internet da FAAC UNESP, Bauru. Líder do Grupo de Pesquisa labIMAGEM - Laboratório de Estudos da Imagem (CNPq). Desenvolve pesquisas em Teoria e Crítica da Arte e da Tecnologia, Artes Midiáticas, Arte do Vídeo, Artes Audiovisuais, Corpo e Imagem-Performance, Techno-Imagens, Live Cinema, Live Image, Ativismo Digital e Curadoria Ativista, envolvendo Audiovisualização da Cultura, Audiovisualidades e Tecnocultura em rede.

E-mail: regilene.sarzi@unesp.br

Lais Miguel Lacerda é professora e pesquisadora, artista visual, Mestre em Mídia e Tecnologia pelo Programa de Pós Graduação em Mídia e Tecnologia - PPGMIT da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP Campus de Bauru. Tem experiência na área de Artes Visuais e interesse em Arte Contemporânea e tecnologia, contemplando performance, História da Arte Brasileira e Latino-americana e produções audiovisuais. Suas pesquisas têm como objetivos mapear e investigar artistas latino-americanas e suas produções artísticas através da linguagem da videoperformance, videoarte e fotografia, prioriza o resgate de artistas latino-americanas e contextos histórico-sociais da América Latina.

E-mail: lais.lacerda@unesp.br