



LISBOA

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

b  
a

belas-arts  
ulisboa

## Multimédia II

*Poéticas eletrónicas híbridas na videoarte:  
autobiografias reivindicativas de mulheres artistas*

### SUMÁRIO PORMENORIZADO DA LIÇÃO SÍNTESE

(elaborado de acordo com alínea c) do artigo 5º do Decreto-Lei nº 64/2023 de 31 de julho, para apreciação na prestação de provas para a atribuição do título de Agregado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Belas-Artes, especialidade Arte Multimédia).

**Teresa Veiga Furtado**

**setembro 2024**

## ÍNDICE

<b>ÍNDICE .....</b>	<b>1</b>
<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>2</b>
<b>2. ENQUADRAMENTO .....</b>	<b>3</b>
<b>3. ESTRUTURA .....</b>	<b>4</b>
4. DESENVOLVIMENTO .....	4
<i>A natureza híbrida do vídeo .....</i>	5
<i>A autobiografia e o espelho eletrónico intimista e introspetivo .....</i>	6
<i>O corpo como lugar de projeção de discriminação .....</i>	8
<i>Menestrelismo invertido .....</i>	11
<i>A Outra étnica .....</i>	14
<i>O corpo-ilha .....</i>	17
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>20</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>22</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A pedagogia engajada produz aprendizes, professores e estudantes autónomos, capazes de participar por inteiro da produção de ideias. Como professores, o nosso papel é conduzir os nossos estudantes na aventura do pensamento crítico. Aprendendo e conversando juntos, rompemos com a noção de que a experiência de aquisição de conhecimento é particular, individualista e competitiva.

bell hooks, *Ensino pensamento crítico: sabedoria prática*, 2010, p. 80.

A lição sintetizada neste sumário, intitulada *Poéticas eletrónicas híbridas na videoarte: autobiografias reivindicativas de mulheres artistas*, tem como finalidade principal a apresentação e discussão de uma lição da unidade curricular obrigatória, de índole teórico-prática, de *Multimédia II*, do segundo semestre do primeiro ano do *Curso de Licenciatura em Artes Plásticas e Multimédia*.

Esta lição tem a duração de uma hora e corresponde a uma síntese de conteúdos da 6ª Lição no âmbito do *Relatório da Unidade Curricular de Multimédia II*, apresentado na Universidade de Lisboa, para Provas de Agregação, de acordo com o Decreto-Lei nº 64/2023 (Artº. 8, ponto 2, b). Uma vez que as sessões apresentadas no âmbito do relatório têm a duração de quatro horas optou-se, no contexto da presente lição, por apresentar uma síntese da primeira parte da referida Lição, seguindo o modelo de uma conferência com a duração de uma hora.

No decorrer da Lição, propõe-se uma reflexão integrada sobre questões centrais e transversais à videoarte, nomeadamente, as suas poéticas eletrónicas híbridas no âmbito de autobiografias reivindicativas de mulheres artistas.

Salienta-se que no decorrer de todas as sessões letivas, é realizada a articulação entre teoria e prática, através de uma metodologia de investigação baseada e conduzida pela prática artística (*arts-based research*). Neste contexto, a criação e produção de peças de vídeo pelos estudantes em *Multimédia II*, em resposta aos exercícios lançados pela docente, assentam, numa primeira fase, na exposição pela docente de um conjunto

de temáticas e conceitos e na visualização e debate de peças de vídeo entre docente e estudantes. A esta etapa segue-se a problematização e elaboração de uma sinopse, guião, *storyboard*, e, posteriormente, a criação de uma peça de videoarte pelos estudantes que responda aos problemas previamente enunciados. Ao longo de todas as aulas, são adotadas metodologias de ensino e aprendizagem participativas e colaborativas entre docente e alunos.

## 2. ENQUADRAMENTO

A lição *Poéticas eletrónicas híbridas na videoarte: autobiografias reivindicativas de mulheres artistas*, sintetizada neste sumário, remete-nos para a unidade curricular obrigatória de *Multimédia II*, lecionada no segundo semestre do primeiro ano do *Curso de Licenciatura em Artes Plásticas e Multimédia*. A unidade curricular de *Multimédia II*, visa proporcionar aos estudantes saberes sobre os fundamentos básicos da criação, edição e exportação de imagem vídeo, bem como as competências, ferramentas essenciais para realizar uma leitura critica e consciente de todos os elementos estéticos e concetuais, presentes em peças de videoarte.

Esta unidade curricular é lecionada por mim, desde 2007, no segundo semestre do primeiro ano do *Curso de Licenciatura em Artes Plásticas e Multimédia*, do Departamento de Artes Visuais e Design da Escola de Artes, da Universidade de Évora, sendo autora e responsável perante a DGES pelos conteúdos da referida unidade curricular.

A unidade curricular de *Multimédia II* é uma disciplina obrigatória para estudantes que frequentam o *Curso de Licenciatura em Artes Plásticas e Multimédia* e optativa livre para estudantes de outros cursos de primeiro ciclo.

### 3. ESTRUTURA

No início da lição explicita-se o enquadramento temático e as diferentes para se compreender a videoarte. A lição propõe uma reflexão integrada sobre questões centrais e transversais à videoarte, nomeadamente, as suas poéticas eletrónicas híbridas no âmbito de autobiografias reivindicativas. Nos anos 1960, quando surgiu no mercado a Sony Portapak, os artistas reivindicaram o vídeo como suporte criativo. Os artistas foram atraídos pela capacidade do vídeo de juntar diferentes media, pela sua natureza híbrida que possibilitava combinar as suas experiências artísticas anteriores na pintura, desenho, escultura, cinema, performance, dança, entre muitas outras áreas das artes. O vídeo, ao contrário da fotografia documental, permitia registar um acontecimento que se desenrolasse no tempo a partir de múltiplos pontos de vista, sendo o suporte ideal para registar performances. Muitos artistas, sobretudo as minorias como as das mulheres, das comunidades negras e as LGBTI, levaram para o domínio das artes visuais uma autobiografia politizada de modo consciente, premeditado e intencional, no contexto dos movimentos civis que surgiram no Ocidente nos anos 1960 e 1970. Desde essa data até ao presente, são vários os artistas que, no âmbito da racialização e outras discriminações exercidas sobre os seus corpos que os transformam em Não-sujeitos, recorrem ao vídeo para criar figurações das suas identidades centradas em narrativas de resistência auto-reflexivas, no sentido da criação de si mesmos como Sujetos. No decorrer da lição são apresentados excertos de vídeos respeitantes à temática analisada.

### 4. DESENVOLVIMENTO

O que era pessoal era político. Os diários das mulheres eram celebrados; o dia-a-dia, o mundano era celebrado. Além disso, contar histórias era algo de que nunca me tinha apercebido que gostava de fazer e para que tinha talento.

Susan Mogul *apud* A. Juhasz, *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*, 2001, p. 186

Estou interessada em definir os limites de mim própria, o que significa mover-me para fora, para dentro, para cima e para baixo das fronteiras de mim própria. As ajudas habituais para a autodefinição – sexo, idade, talento, tempo e espaço – são apenas limitações tirânicas da minha liberdade de escolha. (...) Eu queria trabalhar com imagens nucleares, campos gravitacionais magnéticos – geocentros da alma.

A minha sensação era a de que eles tinham de ser permanentes e móveis, não imutáveis ou fixos, repetitivos, como as partes da alegoria freudiana. Eu necessitava de imagens fundamentais, algo como os arquétipos junguianos que pudessem associar-se, desassociar-se e transformar-se.

Eleanor Antin, *Eleanor Antin [Autobiography of the Artist as an Autobiographer, Journal of the Los Angeles Institute of Contemporary Art]*, 1974, pp. 58-59

### ***A natureza híbrida do vídeo***

No período em que emergiu a videoarte muitos artistas encontravam-se a trabalhar em diferentes campos artísticos como a performance, a pintura, a escultura, o cinema e a dança. A natureza híbrida do vídeo, a sua capacidade de combinar diferentes *media* atraiu-os pois podiam assim combinar as suas experiências artísticas anteriores através do novo suporte. O vídeo refletia as preocupações artísticas revolucionárias desta época em que os artistas pretendiam a dissolução das fronteiras entre as disciplinas tradicionais como o desenho, a pintura e a escultura até então definidas pelo modernismo. Estas categorias tinham fronteiras e cânones próprios e constituíam sistemas fechados isolados dos fenómenos sociais. A necessidade de explorar a natureza de cada *medium* esteve no centro da procura da arte moderna. Para os expoentes do modernismo, como o crítico de arte Clement Greenberg, a essência de cada *medium* era inerente às suas propriedades materiais particulares. Assim, por exemplo, o significado essencial da pintura residia na sua bidimensionalidade, na tela monocromática. Rosalind Krauss, no seu livro *A Voyage on the North Sea*, refere-se ao vídeo como *post-medium*, ou seja, um *medium* que superou o paradigma modernista e as suas aporias que reduziam um *medium* às suas propriedades físicas, à sua especificidade e dividia as práticas artísticas em categorias (Krauss, 2000). Cada *medium* encontra-se integrado em complexas estruturas tecnológicas, científicas e artísticas interdependentes umas das outras (Furtado, 2010b).

Nos anos 1960 o vídeo era um *medium* novo, o que o tornava particularmente atrativo para as mulheres já que não tinha qualquer história de exclusão das mesmas. Ao contrário das demais disciplinas das artes visuais, estava livre dos códigos estéticos criados essencialmente pelos artistas e críticos de arte. Até aí, o papel das mulheres na história da arte, marginalizadas pela corrente dominante, tinha sido o de modelo passivo e não o de criador activo, o de musa e não o de mestre. Às mulheres tinha sido negado o direito de representar a sua experiência subjetiva. Alienadas de um mundo da arte que não reconhecia as suas vidas, empregaram suportes como a performance e o vídeo de um modo único. Como refere a curadora Joann Hanley “Era talvez a primeira vez em que os homens e as mulheres artistas tinham trabalhado num novo *medium* em pé de igualdade” (Hanley, 1994).

Desde então até ao presente, as mulheres artistas têm vindo a ganhar e consolidar o estatuto de autoras por meio da disseminação e interpretação do seu trabalho na crítica e história da arte, reforçando assim os seus testemunhos e práticas artísticas.

### ***A autobiografia e o espelho eletrónico intimista e introspectivo***

Animadas pelo lema feminista “o que é pessoal é político”, as mulheres artistas levaram para o domínio das artes visuais uma autobiografia feminina e politizada, de modo consciente, premeditado e intencional, no contexto de um movimento coletivo de mulheres, organizado e sustentado pelas teorias feministas da Segunda Vaga. Para Griselda Pollock, o lema “o que é pessoal é político” significa que:

(...) o chamado domínio do privado é já, de facto, um espaço público. Isto é, não está imune ao exercício de poder. Não é um local de refúgio pessoal, mas pode ser um local de violência e exploração que penetram os mais íntimos poros do corpo do sujeito feminino. E, ao fazer esta asserção de que as esferas pública e privada estão mutuamente contaminadas, o feminismo efetivamente desconstruiu a oposição, para criar o território do seu próprio projeto político e teórico (Pollock *apud* Macedo, 2005, pp. 200-201).

O vídeo operava como um espelho confessor eletrónico e suporte ideal para construir um reflexo novo e positivo e um conjunto alternativo de imagens libertadoras. Era o *medium* perfeito para o trabalho autobiográfico, para a tarefa de introspeção e experimentação. Neste sentido, o espelho do dia-a-dia sai do espaço privado e entra no espaço público, transformado em espelho eletrónico. Através deste novo espelho, realiza-se um frente-a-frente, um diálogo reflexivo em que o Eu fala com o Eu, permitindo o olhar da mulher sobre si mesma, para além do seu reflexo superficial. Permitia a autocontemplação e a auto-reflexão, a observação atenta da linguagem do corpo e a entrada no mundo fechado do eu. O vídeo oferecia um modo de refletir sobre as limitações do quotidiano das mulheres, ensinadas a compartimentar as suas vidas como esposas, mães, amantes, boas ou más raparigas. Por meio do vídeo autobiográfico, as artistas tornaram-se simultaneamente operadoras de câmara e protagonistas, investigadoras e objeto de análise, entrevistadoras e entrevistadas. Colocadas ao mesmo tempo atrás e à frente da câmara, as mulheres detinham agora o poder de validar as suas próprias vidas. Segundo Catherine Elwes:

Ao elevar a autobiografia até à esfera da arte, a mulher ganha estatuto autoral adicional e, através da disseminação e reinterpretação do [seu] trabalho em recensões críticas e análises históricas, a confirmação da sua história é reforçada. À medida que vai ganhando uma posição no panteão dos engenheiros culturais, ela força a linguagem do Patriarcado a incluir o feminino em todas as suas formas (Elwes, 2005, p. 55).

No presente, após a queda das metanarrativas das verdades últimas e absolutas, em que muitas das crenças e ambições contraculturais da vanguarda dos primeiros tempos se dissolveram e onde vigora muitas vezes o pessimismo e individualismo, por meio da manipulação das novas tecnologias e novos sistemas de comunicação as mulheres artistas reposicionam e recriam as suas identidades tal como o fizeram nos anos 1960 e 1970. O vídeo é um espelho electrónico, que permitiu e continua a permitir às mulheres artistas proporem novos modos de apresentação da sua subjetividade enquanto território fluido e em permanente redefinição.

### ***O corpo como lugar de projeção de discriminação***

Ao longo da história das sociedades ocidentais, o corpo é, muitas vezes, lugar de projeção de relações imaginárias e discriminatórias, como, por exemplo, as do racismo. No sistema racializado, a história, a cultura e a diferença de cada pessoa desaparecem, dando lugar à ideia de um corpo coletivo, unificado pela ideia geral de “raça” (Le Breton, 1990, pp. 103-104). O termo “raça” é utilizado para classificar os indivíduos ou grupos de pessoas como grupos distintos do ponto de vista biológico com base em traços físicos.

A partir dos anos 1960 numerosas artistas influenciadas pelo movimento feminista atacaram e denunciaram a dominação das mulheres, usando o vídeo para esse fim. De facto, este era um *medium* que havia surgido na década de 1960, não se fundando num discurso estético genderizado masculino, como sucedia com as disciplinas da pintura ou da escultura, nem dando, como estas, forma às categorias hierarquizadas de homem enquanto mestre-sujeito-ativo que deseja, e de mulher como musa-objeto-passivo de desejo.

A reivindicação pelas mulheres do controlo sobre o seu próprio corpo levou a que numerosas artistas recorressem ao vídeo para exprimirem as suas imagens corporais e reclamarem uma posição autoral para a subjetividade feminina, enquanto recusavam as representações tradicionais da mulher na história da arte como alegorias de eventos históricos, religiosos, mitológicos bem como projeção da sexualidade masculina, e reclamando e inscrevendo os seus corpos e as suas vozes no território da arte, ao mesmo tempo que se tornavam mestres e modelos de si mesmas. Nesse sentido, sublinha-se a natureza transformadora e de crítica social das obras de muitas videoartistas que propõem tanto uma censura social das desigualdades de género que contribuem para a dessubjetivação das mulheres, sobretudo aquelas relativas à violência e às feminilidades normativas, como sugerem novos paradigmas de representação dos seus corpos sobretudo por meio da utilização destes como condutores de mensagens políticas, críticas e reivindicativas, que rompem e questionam os discursos sociais onde se constrói a diferença, a hierarquia e a dominação entre as pessoas.

Artistas como Lynda Benglis, Helena Almeida, Katarzyna Kozyra, Pilar Albarracín, Raeda Saadeh, Fabiana Faleiros, Aleta Valente, Priscila Rezende, entre muitas outras, lembram ao espetador que o corpo é um lugar de construção do social, regido e edificado de acordo com normas coletivas, e utilizam o corpo e as vivências quotidianas como tema principal do seu trabalho.



Fig. 1 – Lynda Benglis, *Now*, EUA, 1973. Fotogramas de vídeo, 12', cor, som.



Fig. 2 – Helena Almeida. *Ouve-me*. Portugal, 1979. Fotogramas de vídeo, 4'50'', p/b, sem som.

Face a estas normas, o corpo torna-se vulnerável a este olhar escrutinador, que o sonda e invade as suas fronteiras, mesmo as mais privadas, transformando-o num objeto alienado do próprio indivíduo. De um ponto de vista bem particular, este é um poder impessoal, resultante da ação de múltiplas forças não centralizadas, que assumem formas particulares ao longo da história e que regulam os elementos mais íntimos e mais ínfimos da corporalidade, através de tecnologias meticulosas, que produzem nos agentes os signos da obrigação e da fidelidade, tornando os corpos dóceis e obedientes. As figurações destas artistas, são articuladas com as diferentes dimensões dos movimentos feministas e com as mudanças sociais da condição feminina.



Fig. 5 – Katarzyna Kozyra. *Olympia*. Polónia, 1996. Fotogramas de vídeo, 12'40'', cor, som, e fotografias. Instalação: vídeo e 3 fotografias.



Fig. 6 – Pilar Albarracín. *Tortilla a la española*. Espanha, 1999. Fotogramas de vídeo, 6'07', cor, som.



Fig. 7 – Raeda Saadeh, *Vacuum 1*, Palestina, 2007. Fotogramas de vídeo, 17', instalação, dois canais, cor, som.



Fig. 8 – Fabiana Faleiros, *Lady Incentivo - Masturbar (I Feel Love)*, Brasil, 2014. Fotogramas de vídeo, 6'25'', cor, som.



Fig. 9 – Aleta Valente, *O Patriarcado está vazando. A Misoginia está vazando. Não seremos censurados*, Brasil, 2014. Fotogramas de vídeo do Facebook, 8'02'', cor, som.



Fig. 10 – Priscila Rezende, *Deformação*, Projeto Empoderadas - Gritem me, negra. Brasil, 2015. Fotogramas de vídeo, 18'21'', cor, som.

### ***Menestrelismo invertido***

A artista, ativista e curadora afro-americana Howardena Pindell (EUA, 1943), no seu vídeo *Free, White and 21*, EUA, 1980, aborda situações em que, ao longo da sua vida, foi alvo de racismo e sexism. No referido vídeo, Pindell surge simultaneamente como narradora negra e como mulher ocidental branca, com uma peruca loira e óculos escuros. A mulher negra, representada pela própria artista, vai progressivamente, ao longo do vídeo, sofrendo uma metamorfose simbólica em mulher branca, ao envolver a sua cabeça em ligaduras de gaze branca até ficar com a cabeça totalmente coberta pela mesma. Esta metamorfose de pessoa negra em pessoa branca, realizada pela artista, pode ser compreendida como uma representação de menestrelismo realizada de forma inversa.

O menestrelismo, que emergiu no início dos anos 1820, era um espetáculo popular de música, dança e comédia, em que as personagens principais eram artistas brancos com a cara pintada de preto que imitavam, por meio da ironia e do exagero, os traços físicos e psicológicos que se supunha corresponderem à verdadeira natureza dos negros. No século XIX, nos EUA, existia a ideia, racista e preconceituosa, de que os

negros eram pessoas infantis, simples, preguiçosas e ingênuas, de natureza alegre e divertida, e amantes do lazer e da vadiagem. Deste modo, o menestrelismo ajudava a produzir e reforçar o processo de estigmatização e estereotipação dos cidadãos negros pelos brancos, e a criar uma identidade branca partilhada entre as audiências da classe trabalhadora, de ascendência irlandesa ou escocesa, que viviam elas mesmas a discriminação nos EUA, embora a um nível bastante menos acentuado do que os negros (Rothenberg, 2014, pp. 110-111, 116-117).

As falas da narradora negra, no vídeo *Free, White and 21*, Fig. 11, são constituídas por relatos autobiográficos da sua vida, em que foi sujeita a preconceitos racistas e sexistas, enquanto a personagem branca responde, de modo indignado, às histórias da primeira, acusando-a de ser delirante e mal-agradecida. A artista faz uma crítica feroz ao silêncio a que as mulheres negras eram forçadas em diversas esferas sociais, sendo cedo na vida obrigadas a tomar consciência das fortes barreiras que separam o mundo dos brancos do mundo dos negros.

O vídeo termina com a mulher branca dizendo:

Sua ingrata (...) Após tudo o que fizemos por ti. Não acreditamos nos teus símbolos. Tens de usar os nossos símbolos. Estes só serão válidos após a nossa validação. Deves mesmo estar paranoica. Eu nunca vivi uma experiência como essa, mas está claro que eu sou livre, branca e tenho 21 anos (Pindell, 1980).



Fig. 11 – Howardena Pindell, *Free, White and 21*, EUA, 1980. Fotogramas de vídeo, 12'15'', cor, som.

No que concerne às mulheres negras, o princípio de diferenciação sexual é acrescido ao princípio de diferenciação racial. Ao longo do vídeo, a artista relata incidentes da sua vida em que foi vítima de preconceitos racistas em instituições educacionais, agências de emprego e em vários outros contextos sociais, unicamente por ser uma mulher afro-americana. Pindell encontra-se sujeita a um racismo institucional, ou seja, não é privada dos seus direitos devido à ação de uma pessoa preconceituosa, mas, antes de mais, devido a um sistema que automaticamente discrimina as pessoas através de mecanismos institucionais subtils (Molotch, 2010).

Nos finais dos anos 1970, a artista começou a centrar-se em temas políticos e sociais, como o racismo e o sexism. Inicialmente, Pindell esteve envolvida com o movimento da arte feminista nos EUA, todavia, a artista desiludiu-se, devido à focalização predominante do movimento nos problemas das mulheres brancas.

No período em que esta peça de vídeo foi realizada, nos anos 1980, a nova esquerda tinha-se fragmentado e o Movimento de Libertação das Mulheres, enquanto movimento coerente, tinha terminado, dividido entre opiniões divergentes quanto a tópicos de sexualidade, “raça” e relações com o Estado. No exterior do movimento, o feminismo confrontava-se com uma oposição forte, vinda da mobilização religiosa contra o direito ao aborto e às liberdades sexuais. Nos EUA, uma reacção política mais ampla obstaculizou uma proposta de alteração às leis que pretendiam garantir direitos iguais às mulheres, o *Equal Rights Amendment*, em 1982, e a tendência conservadora então instituída no mundo ocidental levou ao poder as administrações Reagan, Thatcher e Kohl. Em países onde os governos de centro-esquerda foram eleitos na década de 1980, incluindo a França e a Austrália, as aberturas iniciais no sentido do feminismo foram reduzidas em virtude da influência crescente da ideologia de mercado neoliberal (Connell, 2005, p. 42).

### ***A Outra étnica***

Outra peça de vídeo que trata, tal como a de Pindell, de questões de alteridade, etnicidade e racismo é o vídeo musical *Absolute Exotic*, Dinamarca, 2005, Fig. 12, da artista dinamarquesa de origem filipina Lilibeth Cuenca Rasmussen (1970, Filipinas).



Fig. 12 – Lilibeth Cuenca Rasmussen, *Absolute Exotic*, Dinamarca, 2005. Fotogramas de vídeo, 4'24'', cor, som.

Desde a década de 1990, que os feminismos da Terceira Vaga, e hoje os da Quarta Vaga, têm empregado metodologias pertencentes a diferentes correntes feministas, como o feminismo pós-moderno e os feminismos interseccionais, abraçando uma política de hibridismo e de coligação, adotando linguagens e imagens de multiplicidade e diferença e superando contradições de uma forma afirmativa, ou seja, reconhecendo as diferenças, com o fim de alcançar a solidariedade. Estes feminismos são antidualistas e antiessencialistas, rejeitando as categorias fixas de género e de sexualidade e apropriando-se dos *media* contemporâneos e da cultura pop para divulgarem as suas mensagens, sendo críticos do feminismo da Segunda Vaga e denunciando-o como monolítico, branco, de classe média e heterossexual.

Segundo a artista Lilibeth Cuenca Rasmussen, este vídeo trata de questões de:

(...) exotismo e das circunstâncias complexas da hierarquia de raças existente entre os emigrantes e as minorias étnicas da sociedade. Eu estou a interpretar o papel da rapariga asiática representando-me como um estereótipo exótico, enquanto pronuncio um *rap* malicioso sobre a popularidade das raparigas negras. A minha inspiração foi o primeiro fenómeno exótico na Europa, a cantora afro-americana Josephine Baker (Rasmussen, 2005).

Tal como as artistas feministas das décadas anteriores, Rasmussen utiliza material autobiográfico, cruzando as fronteiras entre o espaço público e o privado. Nesta peça de vídeo, a artista, descalça e vestindo uma saia de folhas e uma coroa de flores representa a imagem *cliché* da dançarina asiática enquanto Outra étnica, cantando ao mesmo tempo que dança, inspirada em coreografias da Índia, do Havai e de África. A música é uma estratégia fundamental no seu trabalho e ela constrói este vídeo em torno de uma música em que a narrativa se revela na interação da letra com as imagens. A canção é sobre as relações inter-raciais e as minorias étnicas, sobre o posicionamento da artista enquanto objeto exótico, devido à sua aparência étnica, numa cultura dinamarquesa pós-colonial, e ao mesmo tempo devido ao sexism que as mulheres dessas minorias sofrem.

O vídeo explora a interseção das dimensões de “raça” com a de género, em uma perspetiva interseccional, e evoca a ideia de orientalismo, introduzida por Edward Said na sua obra *Orientalism*, 1978. Segundo este autor, o Ocidente criou diversos estereótipos em relação ao Oriente, definindo-o como um lugar misterioso de pessoas exóticas que se vestem com roupas estranhas e têm o costume de se entreterem umas às outras.

Nesse sentido, os orientais são tidos como seres inferiores e o Outro dos brancos. Na medida em que o Ocidente chegou primeiro ao Oriente, e não o inverso, colonizou-o material e intelectualmente através da exploração e do poder militar, atribuindo-lhe um nome que serve os seus interesses e que dá sentido ao que os outros povos representam para si. Este tipo de classificação possui uma natureza intrinsecamente redutora e, além do mais, trata regiões muito diferentes do mesmo modo. De certa forma, o orientalismo é equivalente ao sexism, na medida em que ambos objetificam as pessoas: o primeiro, os povos orientais; o segundo, as mulheres (Molotch, 2010).

As feministas, em particular, e as mulheres, em geral, queixam-se, não por serem representadas nas diferentes esferas sociais como seres sexualmente atraentes, mas, por ser essa a única e quase exclusiva forma de se representar as mulheres.

A letra da canção de Rasmussen refere a sua revolta perante a objectificação das mulheres asiáticas, não só na Europa, mas também no seu país de origem:

(Eu estou) tão cansada de ser um alvo  
Neste supermercado étnico  
Quando eu saio para beber uma cerveja  
Os tipos perguntam-me: De onde és, querida?  
Eu sou uma exportação de Manila  
Metade Filipina  
Senhor – Eu não sou a Miss Saigão  
Qual achas que é a tua missão? (Rasmussen, 2010, p. 52).

A artista faz referência, de um modo indireto, à prostituição na cidade de Saigão, desencadeada pelas missões militares norte-americanas no período da Guerra do Vietname, de 1965 a 1973. Saigão, desde 1976 Ho Chi Minh, foi quartel-general das tropas norte-americanas e nesse período a Tailândia estabeleceu um contrato com os EUA para fornecer serviços de prostituição às tropas norte-americanas aí estacionadas (Kimmel e Aronson, 2012, p. 340).

### *O corpo-ilha*

A peça de vídeo *Insularidade*, Portugal, 2023, Fig. 13, resultou do registo do de uma performance ao vivo da ceramista, escultora e artista visual cabo-verdiana Jacira da Conceição<sup>1</sup> (Cabo Verde, 1990), para a quarta edição da bienal BoCA, no espaço público de Lisboa. No decorrer da performance, ao deslocar-se pelas ruas de Lisboa com um pesado pote de água sobre a sua cabeça, a artista evoca o quotidiano de muitas mulheres cabo-verdianas, bem como o mito de Atlas, o titã da mitologia grega que sustentava o céu. Ao fazê-lo, convida o público a vencer o seu individualismo, indiferença e falta de empatia, e refletir sobre o modo como a imagem da mulher negra é construída de uma forma hierarquizada, preconceituosa e desvalorizadora nas sociedades eurocéntricas. Este pensamento estereotipado tem a sua génese na

<sup>1</sup> A artista frequenta no presente o Curso de Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais da Universidade de Évora, onde trabalha através da investigação artística questões de racismo, identidade e de afirmação das mulheres negras como Sujeitos.

escravatura, colonialismo e racismo estrutural sistémico que silencia, apaga e diminui o importante papel social das pessoas negras em Portugal, em todas as esferas sociais.

Em Portugal, na atualidade, as mulheres negras têm emprego sobretudo nas limpezas e nos cuidados pessoais, profissões que as mulheres brancas apenas aceitam caso não tenham outra alternativa. Estes trabalhos, são considerados de modo depreciativo como sendo do foro do feminino, muito pouco prestigiados socialmente, e com baixo estatuto na legislação laboral e com salários reduzidos. Nesse sentido, a artista refere no seu texto *O meu corpo é uma ilha*:

Esta é a minha luta: por isso insisto em processos de valorização, nos acordos coletivos de trabalho, na equidade e nas muitas dúvidas sobre a meritocracia. Afirmo a importância da mulher, da minha utopia de viver na eterna luta que é causa para a revolução cultural e social. Não se ensina a liberdade, mas, incute-se o medo e o perigo do confronto condicionado e sem voz: continuarei a sofrer por todas as mulheres negras condicionadas por todas aquelas impedidas de ousar viver em liberdade de viver a plenitude da sua própria verdade (Conceição, 2023a).



Fig. 13 – Jacira da Conceição. *Insularidade*, Portugal, 2023. Fotogramas de vídeo (Facebook), 5'46'', cor, som.

O racismo e outras formas de desigualdade não se apresentam somente nas interações quotidianas, mas existem sob a forma institucional através de mecanismos subtils presentes nas leis, normas, organizações e governos, que não oferecem, de facto, a todos os cidadãos, as mesmas oportunidades e liberdades ao nível do trabalho, da educação, da saúde e da família. Estas discriminações micro e macrossociais tem consequências tanto a um nível material, nas discrepâncias dos salários e nos rendimentos entre as pessoas, como a um nível pessoal no modo como vivem o seu dia-a-dia, na sua dignidade e no respeito que possuem em relação a si mesmas e às outras.

No decorrer destes processos, são com frequência as mulheres das várias minorias existentes os setores da população mais discriminados, na medida em que o princípio de diferenciação e de desigualdade racial é acrescido ao da desigualdade de género.

No respeitante ao discurso científico e historiográfico enquanto lugares de conhecimento produtores de poder, a historiadora Isabel Castro Henriques refere que:

O fim tardio do colonialismo (1974-1975), a fortíssima ideologização da questão perante a rejeição da comunidade internacional, a premência delirante da expansão portuguesa e a sua identificação como pilar da nação, permitem compreender as dificuldades de organização de um discurso científico e historiográfico liberto da ideologia colonial, que se manteve surdo à recuperação da voz autónoma do Outro, recusando ou dissolvendo-a na história dos descobrimentos e da expansão portuguesa (Henriques, 2015, p. 4).

Salienta-se, de igual forma, no respeitante ao pote de barro que a artista carrega, que em muitos países o acesso à água potável não é apenas um problema sanitário, mas também uma questão interseccional de género e “raça”, resultante das profundas desigualdades provocadas pelo colonialismo no continente africano. A liberiana Saran Kaba Jones, fundadora e diretora executiva da FACE Africa, uma organização de desenvolvimento comunitário que trabalha para reforçar as infraestruturas de água, saneamento e higiene (WASH) na África Subsariana, com destaque para a Libéria, advoga que:

O transporte de água é uma tarefa quase exclusivamente feminina em África. As mulheres e as raparigas gastam 40 mil milhões de horas todos os anos, percorrendo longas distâncias para ir buscar água. Por isso muitas raparigas não vão à escola. Estão ocupadas com esta e outras tarefas domésticas e não conseguem ser produtivas (Lusa, 2018).

Podemos encontrar nesta acção de rua a vontade de oposição à objetificação e controlo social do seu corpo, de forma a poder construir-se a si mesma como Sujeito. De facto, a artista toma o controlo da situação ao convidar os espetadores a carregarem o pote, um objeto simbólico omnipresente na vida de muitas mulheres negras, diluindo assim a fronteira entre o que é próprio do domínio público ocidental e o que está destinado ao espaço privado e à invisibilidade, no que respeita à mulher não branca.

Ao caminhar pela rua com um pote à cabeça, a artista sublinha e afirma o seu direito à liberdade de inscrever a sua subjetividade no território público da pólis, rompendo deste modo com as normas de conveniência daquilo que se é permitido fazer nesse lugar, em particular às pessoas não brancas, as quais devem mostrar grande autocontrolo de si mesmas nas interacções sociais quotidianas.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta Lição de *Multimédia II*, intitulada *Poéticas eletrónicas híbridas na videoarte: autobiografias reivindicativas de mulheres artistas*, por meio de uma pedagogia que se pretende crítica e libertadora, procuramos estimular os estudantes a desenvolverem metodologias de trabalho reflexivas, participativas e colaborativas, no desenvolvimento de projetos de videoarte que sejam veículo de conhecimento, valores e princípios inclusivos que visem a construção do bem comum. No respeitante à arte multimédia, julgamos que o grande desafio ao sistema de ensino da atualidade encontra-se em colocarmos, em conjunto, as questões mais pertinentes e reinventarmos a multimédia, o saber que produzimos e a arte que criamos exponenciando o seu potencial transformador da realidade social, cultural e política. De igual modo, é importante relembrar à academia que 49% da população mundial não tem a oportunidade de participar ativamente na construção da sociedade, pois não tem acesso à *Internet*, que é muitas vezes monopólio de corporações neoliberais, disseminadoras de paradigmas e estereótipos no respeitante à “raça”, género, classe, entre muitos outros, produtores de desigualdades sociais. Ao mesmo tempo, tecnologias como a *Internet*, revolucionaram a forma como as mulheres e as raparigas vivem as suas vidas, quer seja através de *websites*, redes sociais, mensagens instantâneas ou *emails*, o que abriu caminhos para o ativismo *online*, a construção comunitária, oportunidades de carreira e aprendizagem, uma maior consciencialização e envolvimento em torno das questões dos direitos das mulheres, e permitiu às

mulheres criar empresas, campanhas políticas e muito mais (UN Women *apud* Furtado, 2023).

No referente à videoarte realizada por mulheres artistas e de caráter autobiográfico, o tema principal desta Lição, consideramos que é fundamental integrarem-se imagens e modelos femininos de emancipação e empoderamento nos conteúdos, narrativas e livros pedagógicos de arte multimédia. As narrativas são uma das formas mais eficientes de veicular novos paradigmas tecnológicos que coloquem as mulheres videoartistas no centro da história, como as pioneiras da videoarte Joan Jonas, Valie Export, Hannah Wilke, Dara Birnbaum e Martha Rosler, para que as raparigas sintam que a construção do mundo é também da responsabilidade delas.

Salienta-se que de acordo com dados da Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência, a percentagem de mulheres que se inscrevem em cursos tidos tradicionalmente como tecnológicos, em particular nas áreas da Física, Engenharia Informática e de Computação ou Engenharia Mecânica, continua a ser bastante mais baixa do que a dos homens (DGEEC, 2024). No entanto, nos cursos de artes e humanidades, o fenómeno é inverso, como se demonstra no corrente ano letivo, na unidade curricular de *Multimédia II*, em que 39 estudantes, 32 são raparigas (82%). Nesse sentido, acreditamos que a academia tem o dever social de criar condições para que as raparigas não considerem que os empregos ligados à tecnologia e à ciência não estão ao seu alcance. É essencial mudar os imaginários, integrando, nas narrativas veiculadas nos conteúdos educativos, imagens da publicidade, séries, filmes, livros, videojogos, brinquedos e meios de comunicação de massas digitais, entre muitas outras, referências de mulheres que encorajem as raparigas a interessarem-se pelas ciências, matemáticas, artes e profissões ligadas ao digital (Furtado, 2023).

A partir da década de 1960, a videoarte constitui-se como um fenómeno relevante do ponto de vista social, na medida em que emerge, se inscreve, contacta e dialoga tanto com o movimento social feminista da Segunda Vaga como com as mudanças sociais mais amplas que alteraram a condição das mulheres, nomeadamente conquistas políticas e sociais nas esferas dos direitos reprodutivos, da igualdade salarial

e da igualdade no local de trabalho alicerçando-se, em finais dos anos 1980, no movimento feminista da Terceira Vaga.

No presente, os vídeos autobiográficos das artistas negras e de outras mulheres de minorias não brancas revelam os sentimentos vivenciados pelas artistas, que são estigmatizadas e marginalizadas. As artistas sujeitas a preconceitos racistas e sexistas, através de relatos autobiográficos da sua vida ou narrativas ficcionais, fazem uma crítica feroz ao silêncio a que as mulheres não brancas são forçadas em diversas esferas sociais. Ao mesmo tempo, é importante acrescentar que em todas as peças de vídeo analisadas nesta Lição se revela, também, a vontade das artistas afirmarem a sua subjetividade como pessoas ativas e assertivas, mesmo quando se trata de abordar temas que falam da sua opressão social, no contexto de uma afirmação marcada e crescente de um processo de individualização e subjetivação das mulheres.

## 6. BIBLIOGRAFIA

ALBARRACÍN, Pilar. *Tortilla a la española*. Espanha, 1999. Vídeo, 6'07'', cor, som. DVD *Pilar Albarracín, Videofólio* oferecido pela artista, por intermédio da galeria Filomena Soares em Lisboa, que a representa em Portugal. Alguns fotogramas consultáveis na Web: <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos5.html>; <https://www.galerie-vallois.com/en/artiste/pilar-albarracin/>

ALMEIDA, Helena (1979). *Ouve-me*. Portugal, 1979. Vídeo, 4'50'', p/b, sem som.

[https://www.youtube.com/watch?v=aCJuf\\_awSGU](https://www.youtube.com/watch?v=aCJuf_awSGU)

BENGLIS, Lynda (1973). *Now*. EUA, Vídeo, 12', cor, som.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZT91Gdhs1A>

BUTLER, Judith (2020). *The force of nonviolence. An ethico-political bind*. London: Verso.

CONCEIÇÃO, Jacira (2022). *Silêncio e a Voz*. [Texto escrito pela artista Jacira Conceição no âmbito da sua participação na exposição coletiva «O Estado do Mundo:

Museu do Atlântico Sul», Galerias Municipais de Lisboa – Pavilhão Branco, 2022-09-22 a 2023-01-15].

CONCEIÇÃO, Jacira (2023). *Insularidade*. Vídeo, 5'46'', cor, som.

<https://www.facebook.com/reel/628277512844048>

CONCEIÇÃO, Jacira (2023a). *Insularidade*. Texto enviado pela artista Jacira Conceição a Teresa Furtado por WhatsApp a 2023-10-30.

CONNELL, Raewyn (2011 [2009]). *Gender: In World Perspective*. Cambridge: Polity Press.

CRENSHAW, Kimberlé (1989). *Demarginalizing the intersection of race and sex, A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, University of Chicago Legal Forum: Vol. 1989, Article 8.  
<https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>

DGEEC - Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência (2024). Dados e Estatísticas de Cursos Superiores. Base de dados (ano letivo 2022-2023).

[https://infocursos.medu.pt/Infocursos\\_2024.xlsx](https://infocursos.medu.pt/Infocursos_2024.xlsx)

ELWES, Catherine (2005). *Video Art: A Guided Tour*. London: I.B. Tauris.

FALEIROS, Fabiana (2014). *Lady Incentivo - Mastubar (I Feel Love)*. Brasil. Vídeo, 6'25'', cor, som. <https://www.youtube.com/watch?rco=1&v=ywJ4bGYdqb4>

FOX, Howard N.; BLOOM, Lisa E. (Eds.) (1999). *Eleanor Antin*. [Catálogo]. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

FURTADO, Teresa Veiga (2009). Personae masculinas na videoarte de mulheres. *Ex Aequo – Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres*, (20), 65-79. Porto: Edições Afrontamento. [ISSN 0874-5560-20. <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n20/n20a07.pdf> e <http://hdl.handle.net/10174/2997>].

FURTADO, Teresa Veiga (2010). Embodiments: a brief approach to Portuguese women video art. In Teresa Veiga Furtado (Ed.), *Act Out: Performative Video by Nordic Women artists* (pp. 56-61). Évora: Editora Licorne. Financiado pelo CHAIA/UÉ/FCT. ISBN 978-972-8661-54-0. <http://hdl.handle.net/10174/15650>].

FURTADO, Teresa Veiga (2010a). Female stereotyped-based *personae* in women's video art. In Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes Sousa, e Vítor Moura (Eds.), *XI Colóquio de Outono. Estudos Performativos. Global Performance - Political Performance* (p. 223-234). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus / CEHUM – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. [ISBN 978-989-8139-58-0. <http://hdl.handle.net/1822/23253>]

FURTADO, Teresa Veiga (2010b). O território feminino da videoarte: o espelho não exclusivo. In Maria José Magalhães, Manuela Tavares, Salomé Coelho, Manuela Góis, Elisa Seixas (Eds.), *Quem tem medo dos feminismos? Congresso Feminista 2008 – Actas, Vol. II* (pp. 295-301). Funchal: Nova Delphi. [ISBN 978-989-8407-02-3. Inclui versão em CD-Rom. <http://hdl.handle.net/10174/2991>].

FURTADO, Teresa Veiga (Ed.) (2010c). *Act Out: Performative Video by Nordic Women artists*. Évora: Editora Licorne. [Financiado pelo CHAIA/UÉ/FCT. <http://hdl.handle.net/10174/15650>].

FURTADO, Teresa Veiga (2014). *Videoarte de Mulheres: Nossos Corpos, Nós Mesmas. Corpo, Identidade e Autodeterminação nas Obras de Videoartistas Influenciadas pelos Feminismos*. Tese de Doutoramento em Sociologia, NOVA FCSH. <https://run.unl.pt/handle/10362/14507>.

FURTADO, Teresa Veiga (2016). Self-determination, embodied languages and landscapes. *IJASOS - International E-Journal of Advances in Social Sciences*, 2(5), 398-406. [e-ISSN: 2411-183X]. <http://hdl.handle.net/10174/18930>].

FURTADO, Teresa Veiga (2016). The incorporation of violence by women video artists. *IJASOS – International E-Journal of Advances in Social Sciences*, 2(5), 388-397. [e-ISSN: 2411-183X]. <http://hdl.handle.net/10174/18940>].

FURTADO, Teresa Veiga (2023). *Net art e igualdade de Género: cocriação com mulheres de casas de abrigo*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de multimédia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.: <http://hdl.handle.net/10451/59890>

FURTADO, Teresa Veiga (2023a). Digitálias: a Women Art Collective in the Fight Against Gender Violence Through Co-Creative Net Art. *Journal of Science and Technology of the Arts. Thematic Issue: Arts and Gaming, Convergent Feminism and Speculative Futures*, 15(2), 44-63. <https://doi.org/10.34632/jsta.2023.15723>

FURTADO, Teresa Veiga (2024). *Digital Basket: Multimedia Labs for Gender Equality web art archive*. ISEA2024 EVERYWHEN - International Symposium on Electronic Art, Brisbane, Austrália, 21-29.06.2024. (Tema: Everywhen; sub-tema: Speculative Practices) <https://airdrive.eventsair.com>

FURTADO, Teresa Veiga (2024). *Digitálias – Coletivo de Mulheres: Arte Multimédia, Género e Participação*. Évora: Universidade de Évora. ISBN: 978-972-778-410-3; [no prelo].

FURTADO, Teresa Veiga (2024). *Mulheres Artistas na Videoarte: Corpo, Identidade, Autodeterminação e Feminismos*. Évora: Universidade de Évora. ISBN: 978-972-778-409-7 [no prelo].

HANLEY, JoAnn & WOOSTER, Ann-Sargent (1994). *The First Generation: Women and Video, 1970-75*. New York: Independent Curators Incorporated.

HENRIQUES, Isabel C. (2015). *Colonialismo e História*. Lisboa: Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina (CESA).

<https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/7815/1/WP132.pdf>

hooks, bell (2019 [1981]). *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos.

——— (2020 [2010]). *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. São Paulo: Editora Elefante.

HORSFIELD, Kate & HILDERBRAND, Lucas (1994). *Feedback: The Vídeo Data Bank Catalog of Vídeo Art and Artist Interviews*. New York: Independent Curators Incorporated. <https://galeriasmunicipais.pt/programa-publico/silencio-e-a-voz/>.

- JUHASZ, Alexandra (Ed.) (2001). *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*. Minneapolis [etc.]: University of Minnesota Press.
- KOZYRA, Katarzyna (1996). *Olympia*. Polónia. Vídeo, 12:40, cor, som, e fotografias.  
<https://zacheta.art.pl/en/kolekcja/katalog/kozyra-katarzyna-olimpija/galeria>
- KIMMEL, Michael & ARONSON, Amy ([2009] 2012). *Sociology Now, Census Update*. Boston: Pearson.
- KRAUSS, Rosalind (2000). *Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames and Hudson.
- LE BRETON, David (1992 [2018]). *La sociología del cuerpo*. Madrid: Siruela.
- LUSA (2018, 2028-07-17), *Acesso à água também é uma questão de género – ativista [Saran Kaba Jones]*, Diário de Notícias. <https://www.dn.pt/lusa/acesso-a-agua-tambem-e-uma-questao-de-genero---ativista-9601986.html>
- MACEDO, Ana Gabriela (Org.) (2002). *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia.
- MACEDO, Ana Gabriela; GROSSEGESSE, Orlando (Orgs.) (2003). *Re-presentações do Corpo = Re-presenting the Body. (Colóquio Transdisciplinar)*. Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.
- MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.) (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.
- MACEDO, Ana Gabriela; SOUSA, Carlos Mendes de; MOURA, Vítor (Orgs.) (2010). *XI Colóquio de Outono. Estudos Performativos. Global Performance / Political Performance*. V.N. Famalicão: Edições Húmus.
- MACEDO, Ana Gabriela (Org.) (2017). *Estudos Comparatistas e Cosmopolitismo Pós-colonialidade, tradução, arte e género*. Famalicão: Edições Húmus.
- MOLOTH, Harvey (2010). *Lecture 20: Race and Ethnicity, Part I*. [Registo vídeo]. New York: New York University.  
[https://www.youtube.com/watch?v=icJb4N7oL5kelist=PIN\\_L9F1D919FC1D446D6eindex=18](https://www.youtube.com/watch?v=icJb4N7oL5kelist=PIN_L9F1D919FC1D446D6eindex=18)

PINDELL, Howardena (1980). *Free, White and 21*. EUA. Vídeo, 12'15'', cor, som.

[https://ubu.com/film/pindell\\_free.html](https://ubu.com/film/pindell_free.html)

POLLOCK, Griselda (Ed.) (2005 [1996]). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. London: Routledge.

RASMUSSEN, Lilibeth Cuenca (2005). *Absolute Exotic*. Dinamarca. Vídeo, 4'24'', cor, som.

<https://www.youtube.com/watch?v=q9TXf3ZHw0>

RASMUSSEN, Lilibeth Cuenca (Ed.) (2010). *Lilibeth Cuenca Rasmussen*. [Catálogo]. Berlin: Revolver Publishing.

REZENDE, Priscila (2015). *Deformação (Projeto Empoderadas - Gitem me, negra)*. Vídeo, 18'21'', cor, som. <https://youtu.be/FKVOPpqC8uw>

ROLDÃO, Cristina (2019). 40 anos à espera de bell hooks.  
<https://www.publico.pt/2019/01/18/culturaipsilon/noticia/nao-mulher-portuguesa-1857497>

ROTHENBERG, Julia (2014). *Sociology Looks at the Arts*. New York [etc.]: Routledge.

SAADEH, Raeda (2007). *Vacuum 1*. Palestina. Vídeo, 17', instalação, dois canais, cor, som. <https://www.youtube.com/watch?v=57YZ5vhvxnl>

VALENTE, Aleta (2014). *O Patriarcado está vazando. A Misoginia está vazando. Não seremos censurados*. Brasil. Vídeo do Facebook, 8'02'', cor.  
<https://www.agentilcarioca.com.br/artists/32-aleta-valente/works/6603-aleta-valente-a-misoginia-esta-vazando/>