

Imaginários periféricos: gênero, subjetividade e política na performance

Andréia Paulina Costa, UNICAMP | Bolsista FAPESP

Esse artigo propõe discutir a dimensão do espaço da casa no trabalho de três artistas mulheres em diferentes contextos históricos autoritários e periféricos: Letícia Parente (Brasil), Liliana Maresca (Argentina), Dóra Maurer (Hungria) e com isso perceber as relações de poder que se estruturam e materializam nesse espaço: contenção, fuga, acúmulos, fragmentos, mas também possibilidades de liberdade e resignificação.

Palavras-chave: Artistas mulheres. Gênero. Performance.

*

This article proposes to discuss the dimension of the home space in the work of three female artists in different authoritarian and peripheral historical contexts: Letícia Parente (Brazil), Liliana Maresca (Argentina), Dóra Maurer (Hungary) and with this to perceive the power relations that are structured and materialized in this space: containment, escape, accumulations, fragments, but also possibilities of freedom and resignification.

Keywords: Women artists. Gender. Performance

*

Cet article propose de discuter de la dimension de l'espace de la maison dans le travail de trois femmes artistes dans différents contextes historiques autoritaires et périphériques: Letícia Parente (Brésil), Liliana Maresca (Argentine), Dora Maurer (Hongrie). Percevoir les relations de pouvoir qui sont structurées et matérialisées dans cet espace: confinement, évasion, accumulations, fragments, mais aussi possibilités de liberté et de resignification.

Mots-clés: Artistes femmes. Genre. Performance

Casca e corpo

Casa-casulo. Corpo metamorfoseado em cômodos e objetos, espaço de habitação de si, de afetos e angústias, de amores e dissabores. Em *Eu armário de mim* (1975) (imagem 1) , nos conta Leticia:



Imagem 1: Leticia Parente: *Eu armario de mim*, 1975, 3min44.

Eu armario de mim
Eu armario de mim
Eu armario de mim
Conta de mim o que contenho. Conta. de mim. O que contenho
Eu armario de mim. armário
Eu armario de mim
Sentar. Sentei. Sozinho. Sentei-me com. Assentos com.
Presilhas no tempo. Sentei. Parei. Sentar-me com.
Eu armario de mim. Armário
Consumo a cor dos frutos. E sabores do tempo.
Com sumo e cor. Os frutos. Com sumo e cor do tempo.
Eu armario de mim. Eu armario de mim.
letras e palavras. trazem o mundo. mundo circulando no sangue
Eu armario de mim. armário
Pasto e repasto. O jornal nosso de cada dia. Pasto e repasto
eu armario de mim armário
Canto. cantado. Som nascido. Som nascente. Tecendo o instante de cada
dia
Eu armario de mim
Idas e vindas. Voltas e revoltas. Idas e vindas voltas-revoltas
Eu armario de mim Eu armario de mim. armário. De mim
armário de mim. armário de mim

Mal travestido em doença. Registro de lutas na carne
A condição de ser, é fardo às vezes
nas costas a humanidade. Tão leve e tão pesada.
Cura-me a própria dor da dor. Cura-me a dor da dor.
Eu armario de mim. Eu armario de mim.
Mãos registrando a vida em mim. Mãos narrando a vida no tempo.
Eu armario de mim.
Ferramentas de construir cada dia.
Eu armario de mim
O desgaste das solas registrou os caminhos deles e meus
Eu armario de mim
livrar do pó do sangue e dos detritos. Eis a faina diária
repouso enfim no tempo empresilhado. Tempo amarrado e preso
sem correr. Sol parado. Parado. no repouso no repouso no sono
Eu armario de mim
Eu armario de mim
é preciso cessar aos movimentos
Amor voo livre
É preciso estancar as forças
Amor surpresa e surpreendido
Breve amor longo amor
é preciso conter os passos
Pequeno espaço e tanto amor
amplidão interna, explosão de sóis
é preciso prevenir os riscos
prevenir os riscos
amordaçar a liberdade.
Eu armario de mim
o tempo: hoje é dia de trevas. hoje é dia de perda
o tempo: hoje é dia de festa. Tempo de abrir o tempo
o tempo: hoje é dia de sonho. No ritmo de desejar
Eu armário. no tempo
Eu em fim multiplicado
arborescido. Arborescente.
Eu armario de mim.
O amor tem muitas faces e se põe de joelhos
Eu armario de mim
Eu armario de mim.
(Parente; Maciel, 2011 : 104¹)

Nesse armário encontramos uma atividade constante de resignificação do corpo por parte da artista, a representação dos acúmulos, dos objetos e afetos do espaço privado depositados no armário podem nos contar sobre o espaço da casa como campo de disputa de poderes e espaços de fala.

Em conjunto à tessitura do poema, há um vídeo que percorre as fotografias que compõem o trabalho, são 3 minutos e 44 segundos, onde se sucedem oito

¹ Transcrição de poema de Leticia Parente, Eu armário de mim, 1975, in: PARENTE, A.; MACIEL, K. [2011] *Leticia Parente arqueologia do cotidiano: objetos de uso*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Oi Futuro, p. 104.

fotografias distintas, sete delas referentes aos acúmulos do universo da casa: sapatos, roupas brancas, cadeiras e bancos - um deles com um coração pintado e invertido - comida, raios-x junto com objetos pessoais e de beleza, papéis amassados e roupas pretas, uma fotografia do armário fechado. Essas oito fotografias se desenrolam em quatro partes, se referindo cada uma a um trecho do poema.

Neste trabalho temos o armário como registro, que conta as situações cotidianas do espaço da casa e o estado emocional desse habitar. São “presilhas de tempo, pasto e repasto, a condição de ser é fardo, tão leve e tão pesado, cura-me a própria dor, livrar do pós, do sangue dos detritos, a faina diária, as ferramentas de construir cada dia”; elementos que representam desejos e lutas da realidade diária da maioria das mulheres: “é preciso prevenir os riscos, amordaçar a liberdade. Hoje é dia de trevas, hoje é dia de perda [...] Hoje é dia de sonho, no ritmo de desejar. Eu enfim multiplicado”.

O poder do discurso e da ação assim como o do corpo, é capaz de irromper novas configurações do real ao proclamarem liberdades, desejos e espaços. Nos trabalhos de Leticia Parente, ambos, discurso e corpo atuam como potência de desconstrução das normas sociais desse espaço, possibilitando leituras da casa como espaço social e político, onde as disputas de poder são percebidas através de gestos, objetos e situações.

A casa não é somente o espaço construído, mas também o espaço habitado pelas lembranças e histórias. A casa em Leticia Parente é a união das memórias afetivas onde cada elemento é parte de uma cartografia sentimental : “as cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro [...] **a produção do desejo, produção de realidade, é ao mesmo tempo (e indissociavelmente) material, semiótica e social**” (Rolnik, 1989:44). Presenças e ausências de representações do cotidiano feminino: do esperar, do fazer, dos acúmulos de objetos e das tarefas domésticas. A casa é vista e vivida como um microcosmos social, ao mesmo tempo particular e subjetivo mas também coletivo, aquilo que Guattari (Guattari; Rolnik, 2017 : 39-40) denomina de enunciação de um agenciamento coletivo, onde a subjetividade é “modelada no registro do social”, portanto apesar de individual, expressa também uma instância que é sempre coletiva.

Leticia nos fala tanto do universo de subalternidade das mulheres, suas condições de espera e fazeres domésticos quanto da presença de seus desejos, de um corpo que habita e territorializa o espaço da casa através de reapresentações dos objetos e cômodos que lhe compõe. O corpo emerge e se coloca como ação disruptiva, rompendo com as delimitações dos espaços e papéis sociais impostos às mulheres, permitindo que a casa e o corpo - também casa - sejam ressignificados como universos plenos de reinterpretções e subversões de seus usos. Com isso, critica os discursos que colocam os corpos das mulheres e a casa

como objetos destinados à opressão e a repressão. Para Foucault (2013 : 12) o corpo é “fragmento de espaço imaginário”, “potência surda do sagrado ou vivacidade do desejo” e em sua materialidade “produto de seus próprios fantasmas” (2013 : 13). Para Leticia, “a casa é o lado de dentro” (Maciel, 2011 : 45) e o corpo é “o corpo da mulher todo escrito com suas fissuras” (Maciel, 2011 : 47).

Para a artista a esfera da casa atua como ambiente de libertação e opressão, de existência e de reexistência, de reencontros consigo mesma e com os outros. Essa dialética do devires e dos afetos, que é intrínseca a seus trabalhos nos ajudam a problematizar o espaço doméstico como aquele que é produto de uma adequação social que contribui para a conservação das relações de opressão, subalternidade e gênero, mas também pode ser o espaço de criação e de conexão trazendo à tona questões de visibilidade, pertencimento e identidade.

Deslocar-se em

Todas las máscaras que compuse cayeron
 Desnuda
 Como una concha
 Desnuda
 Barrida por el temporal del río²

O espaço da casa em Liliana Maresca é espaço de resistência. Sua casa durante o período da ditadura Argentina, cujo golpe data de 24 de Março de 1976, seria espaço de acolhimento e ações artísticas nesse cenário, servindo como refugio e espaço de criação. A fotoperformance registrada por Marcos Lopéz, “intitulada” *Sin Título, Liliana Maresca con su obra* (1983) (imagem 2) mostra a artista interagindo em seu espaço da casa com seus objetos, esculturas e assemblages.

Esse espaço, casa, aparece em processo de resignificação: não é sinônimo de doméstico, mas de privado. Suas paredes são preenchidas de esculturas e objetos produzidos pela artista, que em sua maioria projetam elementos de contestação à submissão/fetichismo/dominação política e cultural nos corpos e nas sexualidades. São quadros de família fragmentados e recolados, recompostos em uma assemblage que nos deixa evidenciar uma crítica à tradição, “torsos” escultóricos que permitem ao corpo uma outra forma (sua ligação exterior – interior, mesmo que simbólica), corpo-máquina, mas também corpo doutrinado; são chapéus, esculturas de arame e ferro velho presas à parede ao lado de onde Liliana Maresca relaxa seu corpo em uma poltrona; há o espaço do colchão, onde descansa. De um corpo nu e mascarado à um corpo liberto. Deslocar-se e

² Poema de Liliana Maresca publicado em *El amor - lo sagrado - el arte*, Ed. Leviatán, Colección El viaje, Bs. As., 2006. Disponível em: http://cvaa.com.ar/O2dossiers/maresca/O3_poemas_05.php. Acessado em: 03/10/2018.

transforma-se e ao espaço em que se habita, é um pouco sobre isso que nos fala esse trabalho.



Imagem 2: Liliana Maresca *Liliana Maresca com su obra*, 1983.
Fonte: Centro Virtual de Arte Argentino.

A relação máscara-nudez, invisibilidade e visibilidade, podem ser vistas por dois pontos, um da objetificação desse corpo e outro, onde a nudez não está para chocar, mas para demarcar um território privado, a casa da artista.

Essa fotoperformance foca no deslocamento e na interação do corpo da artista com os objetos e o espaço da casa. Se inicia com a artista mascarada, para em frente a um beiral de escada, atrás o quadro de família fragmentado com um *moule* dourado cravado, têm como imagem intermediária, a artista se relacionando com os *corsets*-próteses, e termina com a artista sentada em sua cama, sem máscara e coberta por um lençol. A ação que a artista nos coloca com essa sequência de imagens é da repensar o corpo como espaço de transformação, resistência aos dispositivos normativos, mas também da procura de um outro corpo, liberto. Desse modo podemos pensar que sua ação se pretende passível a atos emancipatórios, no sentido em que “[...] a performance nasce misturada à vida, ela é acontecimento e não narração, ela se põe à nossa frente, nos faz esbarrar ou desviar nosso caminho, pretende transformar o espaço cotidiano” (Rivera, 2013, p. 37).

É nesse processo de transformação do espaço cotidiano que as ações da artista se concentram. Talvez o primeiro espaço de transformação seja a nudez do corpo, a qual Liliana Maresca trata de maneira não objetificada, mas como espaço em branco, indistinto pela máscara, sem identidade no momento inicial, para logo em seguida ser manipulado pelos dispositivos de correção. Leon Ferrari sobre o

trabalho de Liliana Maresca disse: “Y que la obra de Liliana tiene lo que nos regaló Eva: conocimiento y deseo.” (Diaz, 2016, p. 1³). Com relação a essa comparação podemos retomar àquilo que Agamben dirá sobre a figura de Eva, àquela que provocou “o desnudamento da veste da graça” (Agamben, 2015, p. 94) mas que também é “símbolo extraordinário da feminilidade, que torna a mulher a guardiã tenaz da nudez paradisíaca” (Agamben, 2015, p. 97). A primeira representação da mulher e da figura de feminino na história, Eva, foi subjugada e colocada como pecadora: “[...] tudo que concerne ao corpo – desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme – tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo” (Foucault, 2013, p. 13). Essas utopias são o que regem nossos comportamentos nos espaços públicos e privados. São o que determinam as formas como nos relacionamos com os outros, mas também conosco.

[...] a experiência da nudez parece referir-se a um inexprimível da superfície, a uma cognição de imanência singular, a um pensamento de *carne* dotado de um atributo relacional ou comunitário, derivado de uma condição de existência compartilhada, como se manifesta na cumplicidade da carícia, no ato de tocar que se trata de agarrar e nunca resulta em apropriação ou identificação: “Existe uma nudez isolada? A nudez não é um ser, nem uma qualidade, é sempre um relacionamento, múltipla escassez simultânea, com os outros, consigo mesmo, com a imagem, com a ausência de uma imagem”. (Vozza; Luc-Nancy, 2002, p. 9)⁴

Nesse caso, a nudez é um relacionamento, que junto com o olhar desafiador da artista nas últimas imagens, que nos encerra, propõe uma postura crítica aos comportamentos de castração do corpo, nos mostrando seu contraponto, à libertação. Um corpo liberto no espaço. Os objetos ali presentes se conectam à postura desafiadora da artista que se encontra mascarada, portanto invisibilizada, fabricando uma contra-narrativa dessa mesma invisibilidade. A máscara que deveria ocultar, acaba por se destacar. O olhar ali presente é penetrante e indaga o outro que olha.

La mirada interpela una vez más al espectador ¿Qué ocurre cuando la mujer mira al espectador? Este es el caso de muchas de las fotoperformance de Liliana Maresca, según Patricia Mayayo (2003, 208: 209) en una sociedad patriarcal que la mujer mire hay algo de transgresor o peligroso. La mujer que mira analiza, y al usurpar la mirada representa una amenaza para todo el sistema de representación. Esta es una mirada que la des-objetualiza, que afirma su subjetividad, una

³ Disponível em: <http://www.marcha.org.ar/liliana-maresca-alquimia-para-el-deseo/>. Acessado em: 08/10/2018

⁴ [...] l'esperienza della nudità sembra rinviare ad un sapere della superficie, ad una cognizione dell'immanenza singolare, ad un pensiero della carne dotato di un attributo relazionale o comunitario, derivante da una condizione di esistenza condivisa, quale si manifesta nella complicità della carezza, nell'atto del toccare che si trattiene dall'afferrare e non sfocia mai nell'appropriazione o nell'identificazione: “Existe una nudità isolata? La nudità non è un essere, né una qualità, é sempre un rapporto, molteplici rapporti simultanei, con altri, con sé, con l'immagine, con l'assenza d'immagine”. (Vozza; Luc-Nancy, 2002, p. 9) Disponível em: <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/corpo/indizi.pdf>. Acessado em: 03/10/18

mirada activa. En las fotoperformance de la artista esta mirada activa es una estrategia de resistencia, ya que interpela al espectador situándolo también en una actitud activa, como sujeto cuestionado y cuestionador. (Lencina; San Juan, s.D, p.6⁵)

Essa postura de questionamento, de questionar os próprios estabelecimentos de seu corpo, enquanto mulher, mas também os do outro, fazem com que essa ação de Liliana Maresca nos leve a repensar os moldes de construção histórica da nudez e do corpo da mulher como campo discursivo na medida em que ao questionar os modos de representação a artista se apresenta a nós, apesar de mascarada, real, sem artificios do fetiche e do desejo. Sem a máscara, Liliana Maresca aparece em sua plena subjetividade.

CoN/Mtensão

Sala, ambiente fechado, contido. Claustro.

Em *Learned Spontaneous Movements 1 – 4* (imagem 3) Dóra Maurer nos apresenta um enquadramento de uma sala, cujo foco se dá na ação da figura feminina que sentada em uma cadeira em frente a mesa, lê o livro Amor Impiedoso de Solonov. Nota-se, não é uma sala de estar, cuja função é o descanso, mas uma sala de estudos, um espaço que demarca uma disciplina do corpo.

Learned Spontaneous Movements (1973) implica a narrativa mais coerente [...]. O espectador ouve uma voz do telão lendo a história “The Old Viper” de Sergei Sergejev Tsensky em húngaro, enquanto a protagonista realiza repetidamente uma série específica de movimentos aparentemente aleatórios, por exemplo, brincando com uma mecha de seu cabelo. Em quatro variações, os diferentes registros dessa sequencia de ações automáticas preparadas são combinados entre si de maneiras diferentes, fornecendo uma base para comparação. A variação 1 mostra as sequências individuais da cena uma após a outra e, nesse sentido, ainda é uma série de “gravações documentais”. A variação 2 sobrepõe a gravação acusticamente, enquanto a variação 3 super põe visualmente gravações individuais em camadas, combinando assim o filme negativo e positivo. Na variação 4 a imagem é dividida em quatro partes, e o espectador é apresentado com quatro filmes diferentes mostrados simultaneamente. O que inicialmente parece ser material documental é sucessivamente roubado de sua credibilidade e revelado como encenado. (Komary, 2015⁶)

⁵ Liliana Maresca y la dimensión política de su obra desde el regreso de la democracia. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_43/ayala_san_juan_mesa_43.pdf. Acessado em: 14/10/2018

⁶ Texto de David Komary sobre a produção audiovisual da artista Dóra Maurer para a Galerie Stadtpark, na Alemanha. Disponível em: http://www.galeriestadtpark.at/htms/archiv_manyatime_text_e.htm. Acesso em 03/11/2018.

Nesse trabalho a repetição, os gestos que se modificam nos é apresentado com um peso dramático da lentidão, que contido em um espaço escuro e altamente circunscrito, provoca-nos ao olhar sentimentos de opressão do corpo: a duração da realização de uma tarefa repetitiva e automática que denota formas de condicionamento da linguagem corporal. Seus gestos demonstram fadiga, desinteresse, cansaço, o manter-se remete ao critério da obrigatoriedade. O automatismo e a complexidade dos gestos, tão presentes na poética conceitual de Dóra Maurer nos relata a domesticação do corpo nas tarefas cotidianas.



Imagem 3: Dóra Maurer: *Learned Spontaneous Movements 1 – 4*, 1973, 10min.
Fonte: C3 video archive and media art collection catalog.

O espaço da casa em *Learned Spontaneous Movements* é espaço da contenção. Marca-se o compasso dos gestos de acordo com o objeto situado ao canto esquerdo da mesa (metrômomo): 112-123-1234: corpo ereto, relaxado, introspectivo, exausto. Há aqui um esgarçamento da própria imagem, que ao se sobrepôr ao áudio e a própria imagem se transforma conjuntamente em ruído, diluição. O esgarçamento e a sobreposição desses registros em ruídos espaciais, fragmentos permitem com que essa espaço seja repensado e reinterpretado:

O espaço necessita de recorte, de cor, de paredes [...]: ele só espaça [...] quando partido. O espaço é partilha: partilha do sensível, como quer

Rancière, repartição do campo perceptivo entre os sujeitos. Volúpia na qual cada um toma parte. Divisão na qual nasce o sujeito e o mundo, graças ao *compartilhamento* fundamental desses recortes.

O espaço deve ser seccionado, eventualmente quadriculado como na geometria que a perspectiva artificial dos artistas renascentistas ajudou a forjar. Mas essa grade pode ser rompida. Uma outra grelha pode interceptá-la de modo a criar uma fuga, um outro plano sutilmente perpendicular a ela [...]. Mas a lógica da grade também pode ser rompida por sua transformação em algo maleável, fino e colorido bordado a nos abrigar e suspender. (Rivera, 2013, p. 258)

Nesse sentido, romper o espaço, demarcá-lo com o corpo é evidenciar as relações que ali se instituem e constituem culturalmente, já que espaço é partilha. Envolver o espaço e ressignificá-lo é parte importante da poética de Dóra Maurer, a qual procura trazer à tona o gesto e sua relação com o espaço, como produto das relações.

Seu trabalho *Tracing Space* de 1979 (imagem 4) nos suscita questões acerca da relação entre corpo, espaço e olhar na medida em que é pensando e registrado através do olho mecânico da câmera que “permitiu que o curso dos movimentos fosse mostrado, as formas de ação e a fala do corpo fossem visíveis em sequências⁷” (Gombringer, 2017, p. 9).

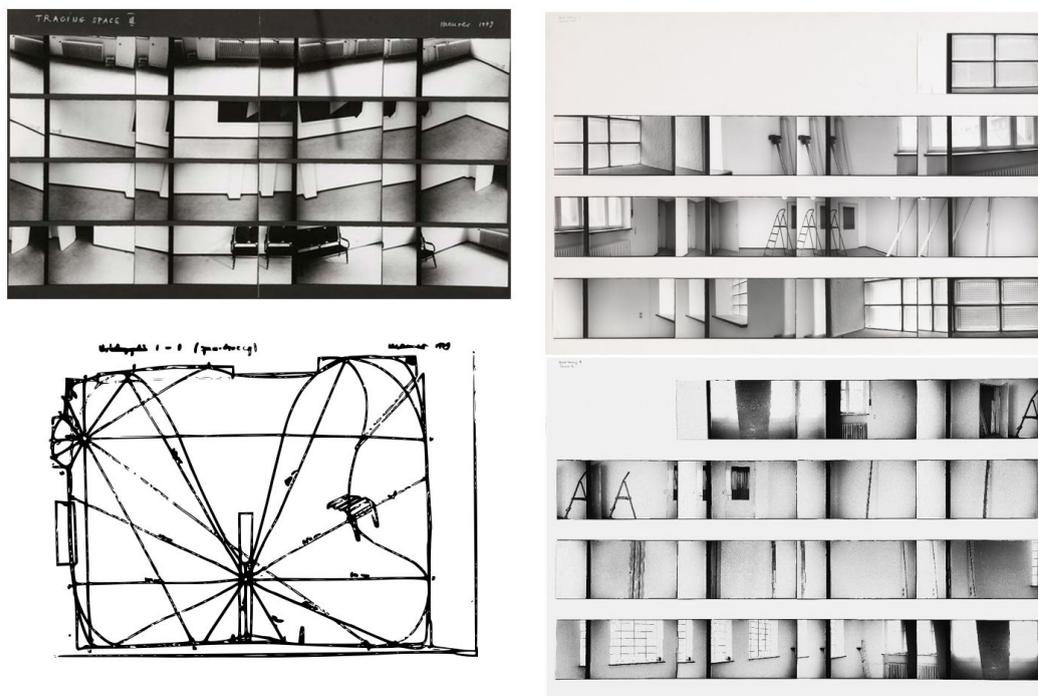


Imagem 4: Tracing Space I, II, III e plano, 1979.
Fonte: Catálogo Dóra Maurer Photoworks; MoMA.

⁷ Tradução minha: “The camera allowed the course of movements to be shown, ways of action and body talk to be made visible in sequences” (Gombringer, 2017, p. 9) Catálogo Photoworks, Vintage Galeria, 2017. Disponível em: <https://vintage.hu/wp-content/uploads/2015/01/maurer1.pdf>. Acessado em: 05/10/2018

Tracing Space mostra os espaços vazios, mobiliados ou não, o espaço de habitar, nesse caso o estúdio da artista aparece como “inabitado”, sem corpo ou em construção, reescrita. A janela, a parede, a escada, os vãos e orifícios. Os cantos e o sofá. Dóra Maurer recompõe seu ateliê, espaço de criação, através de longas linhas que se reagrupam reformando a perspectiva do lugar. O que falta nesse espaço são os objetos próprios de um espaço que é habitado, nessas imagens o que se apresenta é a ausência, espaço inerte.

A artista ao pensar o espaço da casa como contenção e depois processo, construção e ausência, demarca um corpo que se coloca em processo de reescrita. A dissolução da imagem em *Learned Spontaneous Movements* ou a ausência do corpo e a atribuição do olhar à câmera em *Tracing Spaces*, nos ajuda a entender o fragmento como parte daquilo que compõe nossa experiência com o corpo.

Corpo e política

A retomada do corpo como algo político e portanto essencial, coloca as produções das artistas mulheres dentro desse contexto da performance, (fotoperformance e videoperformance) mas não só, como produtoras de novos agenciamentos nos imaginários sociais. Ao retificarem, inverterem e resignificarem modos específicos de olhar e agir sobre o corpo, as artistas desestabilizam as formas convencionadas de submissão, silenciamento e ocultação que perpassam a história social das mulheres, revelando através de seus próprios corpos narrativas reais que desmistificam e desnaturalizam esse discurso hegemônico.

As ações de Leticia Parente, Dóra Maurer e Liliana Maresca (e de outras tantas artistas mulheres) nos permitem analisar a relação entre a produção da performance e possíveis desvios dos modos de representação. Apesar dos diferentes contextos políticos, culturais e sociais em que essas três artistas se encontram, há em comum, entre suas poéticas, questões de visibilidade e fragmentação. Cada uma, com suas particularidades questiona os espaços em que estão inseridas. O contexto político de repressão leva essas artistas a situarem suas poéticas na dinâmica dos espaços privados (e em outros trabalhos também a questão do público), espaços esses fundamentais para a articulação e rearticulação das formas de representação social, política e cultural dos corpos, ativando uma forte articulação de alteridade entre corpo-política-olhar. Essas artistas se apresentam e a seus corpos e vividos em situações, objetos e gestos cotidianos, resignificando ou denunciando espaços sociais da casa, o armário que se torna espaço de fuga, a sala como espaço de resignificação e ou de repressão do corpo e o próprio corpo que pode tanto ser lugar de clausura ou de liberdade política.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Phaidos, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico*. São Paulo: N-1 edições, 2013.
- GROSZ, Elizabeth. *Corpos reconfigurados*. Campinas: Cadernos Pagu, n° 14, pp. 45-86, 2000. Disponível em: www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/%3Fdown%3D51327+%amp;cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br acesso em 11/04/2017.
- GUATARRI, Félix; Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- LAMONI, Giulia. (Domestic) Spaces of Resistance: The Artworks by Anna Maria Maiolino, Leticia Parente and Anna Bella Geiger. *Artelogie*, volume 5, pp.1-11, 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article231> acessado em 04/08/2017.
- NANCY, Jean-Luc. *Indizi sul corpo*. Torino: Ananke, 2009.
- MACIEL, Kátia. A medida da casa é o corpo. In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia. *Leticia Parente arqueologia do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.
- PARENTE, André. Alô? É a Leticia? In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia. *Leticia Parente arqueologia do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível. Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *O destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RIVERA, Tânia. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Liberdade, 1989.