



Movimentos do corpo na arte: discurso, representação, presença e transgressão

Conrado Vito Rodrigues Falbo (Doutorando em Letras)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo:

Neste ensaio, procuramos traçar em linhas gerais alguns dos caminhos percorridos pelo corpo na arte ocidental. O objetivo principal foi articular o pensamento sobre o corpo – na filosofia, linguística, estudos culturais, antropologia etc. – à produção artística observada sobretudo nos campos da literatura e das artes visuais. Nosso foco analítico recaiu sobre perspectivas teóricas e práticas criativas que desafiam classificações disciplinares, como a performance e os campos de pesquisa acadêmica a ela relacionados direta ou indiretamente. Nesta perspectiva, destacamos algumas manifestações artísticas que lidam com a questão do corpo submetido a situações de risco e/ou violência explícita. Estas manifestações parecem ser reveladoras de profundas tensões sociais e existenciais elaboradas por um número significativo de artistas em suas obras, sobretudo nos anos 1960-70, com influências que ainda podem ser percebidas como aspecto relevante em muitas criações contemporâneas.

Palavras-chave: Corpo; Performance; Intersemiose.

Abstract:

In this essay with seek to draw in general lines some of the path of the body in Western art. The main goal was to articulate the thinking about the body – in philosophy, linguistics, cultural studies, anthropology etc – with the art production, primarily in literature and visual arts. Our analytical focus has been placed in theoretical perspectives and inventive practices that challenge disciplinary labeling, such as the Performance and the academic research related to it, directly or indirectly. Following this standpoint, we highlight some artistic actions dealing with the issues of the Body subjected to dhazardous situations and/or graphic violence. These actions seem to unveil profound social and existential tensions, especially in the years 1960-70, leaving influences that can still be perceive as relevant features in several contemporary works.

Keywords: Body, Performance, Intersemiosis.

Prelúdio: pensando (com) o corpo

O antropólogo David Le Breton chama atenção para “uma tradição de suspeita do corpo [que] percorre o mundo ocidental desde os pré-socráticos” (2009: 13). A conhecida imagem platônica do corpo como prisão da alma foi em grande parte responsável por fundamentar uma tradição de pensamento dualista segundo a qual o corpo era encarado como parte – a parte menos nobre e reverenciada – da totalidade do ser humano: a outra parte seria a alma. No universo das religiosidades gnósticas encontramos o dualismo entre corpo e alma consolidado e aprofundado em sua simbologia: o corpo identificado com a decadência, a corrupção, os apetites instintivos, a morte e o Mal, enquanto a alma estaria relacionada à permanência, à plenitude, ao conhecimento e ao Bem. O racionalismo

cartesiano compara o corpo a uma máquina, com uma clara superação do primeiro pela segunda, afinal, ainda que o corpo seja considerado um mecanismo engenhoso e complexo, não pode vencer a constância e a confiabilidade da máquina.

A fenomenologia parece consolidar um novo olhar sobre o corpo no pensamento filosófico. Nas obras de Maurice Merleau-Ponty e Henri Bergson, para citar apenas dois exemplos, o corpo aparece com destaque em suas preocupações, enfatizando sua dinamicidade e importância no processo de percepção. Reportando-se diretamente às ideias de Descartes, o britânico Gilbert Ryle escreveu que a verdadeira questão não era dividir o ser humano em corpo e mente (o equivalente cartesiano da alma platônica), pois a divisão era ilusória e fundamentada em uma confusão de categorias, mas sim pensar de que formas o pensamento torna-se ação (1949). A crítica de Ryle, que evocava em muitos sentidos algumas ideias de Spinoza, tornou-se célebre pela expressão criada, não sem uma nota de ironia, para fazer referência ao dualismo cartesiano entre corpo e mente: “o fantasma na máquina”.

Outra importante ruptura na tradição filosófica ocidental sobre o corpo foi introduzida pelo pensamento de Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud, como aponta Christine Greiner: “Começava uma mudança radical cujo foco cognitivo estaria sempre na fissura, nas fendas, nos entremeios e não nas partes organizadas de um todo monolítico [...] Em Nietzsche, assim como em Artaud, é colocada em cheque a soberania do sujeito e de qualquer outro poder centralizador, incluindo deus” (2006: 24-25). É importante ressaltar que Artaud foi responsável por cunhar o termo “corpo sem órgãos”, espécie de anti-conceito que simboliza um corpo fragmentado e reorganizado conforme critérios não absolutos e em constante transformação.

Mais recentemente, o corpo vem sendo considerado espaço privilegiado a partir do qual são articuladas relações entre a vida privada e as relações sócio-políticas. Nesse sentido, os movimentos feministas foram paradigmáticos ao insistir no mote de que “o pessoal é político” (Hanisch, 1969). A ênfase no corpo (nada poderia ser mais pessoal) aparece aqui como signo diferencial que marca a individualidade e busca desmascarar a característica ideológica e opressora de comportamentos aceitos como naturais e universais nas relações sociais. Elizabeth Grosz percebe um sintoma claro destas questões quando acusa a filosofia ocidental de uma “profunda somatofobia” (1994). Antes da explosão do feminismo nos Estados Unidos como movimento político organizado, Simone de Beauvoir já havia alertado para os perigos da visão reducionista que iguala sexo e gênero: “on ne naît pas une femme, on le devient” – Não se nasce mulher, torna-se (1949). Esta ideia seria aprofundada e matizada por pensadoras contemporâneas como Judith Butler, ao propor uma visão performativa do corpo segundo a qual o gênero não é um dado, mas “uma identidade constituída de forma tênue através do tempo – uma identidade instituída por meio de uma *repetição estilizada de atos*. Indo além, o gênero é instituído por meio da estilização do corpo e, portanto, precisa ser compreendido como a maneira mundana na qual gestos corporais, movimentos e representações de vários tipos constituem a *ilusão* de uma identidade de gênero duradoura” (1988: 519. Grifos meus)³. Butler ressalta ainda a potência subversiva do corpo em relação ao modelo normativo que iguala sexo e gênero: o corpo torna-se, assim, elemento estratégico nas chamadas políticas de identidade que dominaram a cena do pensamento político e filosófico ocidental sobretudo a partir dos anos 1980 e cuja força ainda pode ser sentida de forma clara contemporaneamente.

Mantendo o corpo como ponto articulador das reflexões sobre relações individuais e sócio-políticas, não poderíamos deixar de citar os pensadores ligados ao pós-estruturalismo.

3 Exceto nos casos indicados nas referências, todas as traduções são de minha responsabilidade.

A preocupação com as relações de poder em jogo na linguagem e a influência da psicanálise lacaniana foram de grande valia para a história ocidental do pensamento sobre o corpo nas obras de Julia Kristeva, Jacques Derrida e Michel Foucault, para citar apenas alguns exemplos. Destacamos o “passeio do esquizo” tal como descrito por Gilles Deleuze e Félix Guattari no contexto de sua crítica ao capitalismo e à aparente insuficiência da psicanálise freudiana em lidar com as questões surgidas no interior deste sistema: em um mundo no qual a natureza é vivida “não como natureza, mas como processo de produção” (1976: 16), os autores nos falam de “máquinas desejantes” e não mais de sujeitos como elementos centrais no projeto que batizaram de esquizoanálise.

A pós-modernidade levou as questões do corpo a extremos até então inconcebíveis. A consolidação e desenvolvimento do capitalismo, assim como o rápido avanço e crescente acessibilidade de novas tecnologias fizeram com que Jean-François Lyotard, em um livro intitulado sugestivamente *O inumano*, questionasse “como tornar possível o pensamento sem o corpo” (1991: 13), concluindo que é apenas uma questão de tempo até que a tecnologia nos ofereça uma resposta viável e satisfatória. Cabeças rolaram por bem menos ao longo da história do pensamento ocidental, mas se a pergunta de Lyotard ainda pode soar escandalosa (e até herética) às sensibilidades contemporâneas, é bem verdade que muita coisa já mudou em relação ao modo como encaramos nossos próprios corpos, seja no campo do comportamento, da filosofia ou das artes.

Todo este percurso parece culminar em uma visão plural do corpo, ou melhor, na necessidade de considerar corporeidades em vez de encarar o corpo como categoria universal e fixa. Le Breton também chama atenção para o fato de que

Esquecemos com frequência o quão absurdo é nomear o corpo como se fosse um fetiche, isto é, omitindo o homem que o encarna [...] O corpo não é uma natureza. Ele nem existe. Nunca se viu um corpo: o que se vê são homens e mulheres. Não se vê corpos. Nessas condições o corpo corre o risco de nem mesmo ser um universal (2010: 24).

As implicações desta postura podem ser percebidas na própria forma de fazer referência ao corpo por meio da linguagem, razão pela qual o movimento seguinte deste ensaio é dedicado à relação entre corpo e discurso. Este prelúdio não pretendeu ser exaustivo nem conclusivo em sua (brevíssima e necessariamente grosseira) exposição de abordagens filosóficas do corpo, muito ao contrário, seu objetivo foi deixar fios soltos e ideias inconclusas, antecipando a abertura e a indefinição que julgamos necessárias no tratamento dos temas aqui abordados.

1º movimento: corpo e discurso – da abstração ao performativo

Já na primeira parte do seu curso de linguística geral, Saussure separa conceitualmente linguagem (faculdade humana, multiforme e englobante), língua (relacionando-se com a linguagem como seu produto social e conjunto de convenções necessárias adotadas socialmente para permitir o exercício desta faculdade) e fala (ato individual de vontade e inteligência na utilização do código linguístico) (1916: 23-32). Por sua identificação com a agência e o arbítrio individual, o corpo parece estar mais do lado da fala que da língua. Além disso, a fala pressupõe a utilização do corpo como instrumento através do qual a língua irá desempenhar suas funções. Para Saussure, a língua é um “princípio de classificação” (p. 25) e não uma “função do sujeito falante, ela é o produto que o indivíduo registra passivamente” (p. 30). À primeira vista, teríamos aqui uma

reprodução do mecanicismo cartesiano na imagem de uma “máquina falante”, mas é bem verdade que, se Saussure parece não reconhecer a agência humana na língua, ele deixa claro que esta agência existe em sua utilização (fala), ainda que bem enquadrada pelas convenções da língua - convenções do corpo social e não do corpo individual do falante.

Obviamente esta separação conceitual dá margem a questionamentos, sobretudo quando examinamos um elemento de suma importância nas relações entre corpo e discurso: a voz. É conhecida a centralidade atribuída por Saussure à característica sonora da linguagem. Entretanto, o pensador esloveno Mladen Dolar chama atenção para o fato de que, com a virada saussuriana, a fonética (descrição de como os sons da língua são produzidos, a partir de observação empírica) foi substituída pela fonologia (redução da língua a estruturas formais abstratas e puramente relacionais), com consequências drásticas para o lugar do corpo na linguagem:

Os ossos, carne e sangue da voz foram divididos, sem deixar restos, em uma teia de traços estruturais, uma lista de presenças e ausências. O gesto inaugural da fonologia foi, dessa maneira, a total redução da voz como substância da linguagem. A fonologia, fiel à sua etimologia apócrifa, tratava de matar a voz – em sua origem há o grego *phonē*, voz, mas também é possível ouvir, muito apropriadamente, *phonos*, assassinato (1996: 9).

A questão parece especialmente grave se lembramos da voz como agente mediador entre corpo e linguagem: “a voz é mediação, não somente para o próprio sujeito entre seu corpo e a língua, mas com a voz do outro [...] a fala levada pela voz é diferente do pensamento, pois é o resultado de uma descarga motora (CASTARÈDE, 2004: 134). Barthes criou a expressão “grão da voz” em sua análise da relação entre ouvinte e cantor, descrevendo-o como “o corpo na voz que canta” (1982: 243). Parece válido propor uma analogia entre a voz como reveladora do corpo e da subjetividade e as teorias psicanalíticas de Jacques Lacan e Françoise Dolto sobre o corpo (ou, mais precisamente, sobre a imagem do corpo) como elemento fundamental na consolidação da subjetividade, sobretudo durante a infância (ver NASIO, 2009). Como então entender a fala de maneira dissociada do corpo?

No caminho de reintegração entre os conceitos saussurianos de língua e fala, podemos citar como divisor de águas o pensamento de J. L. Austin observado sobretudo em seu conceito de “atos de fala” (*speech acts*). Para Austin, em determinadas circunstâncias, a língua não desempenha função apenas declarativa, mas performativa, ou seja, existem alguns casos em que “dizer alguma coisa é fazer alguma coisa” (1975: 12). Entre estas elocuições (*utterances*) classificadas como performativas, Austin cita a frase “eu aceito” dita pelos noivos na ocasião do matrimônio: a frase não apenas declara uma intenção, pois, ao pronunciá-la, os noivos contraem matrimônio. Por sua ênfase nos sujeitos falantes e no contexto em que falam, as ideias de Austin contribuíram para que a abstração saussuriana fosse repensada em termos mais concretos.

Paralelamente à linguística, o campo dos estudos literários sofreu grande influência de uma visão da literatura excessivamente focada na escrita, na imprensa e na leitura individual e silenciosa de livros, alimentando oposições ilusórias entre escrita e oralidade e afastando os corpos (de escritores e leitores) das discussões. Em estudo pioneiro sobre as relações entre oralidade e escrita, Walter Ong lembra que “o grande despertar para o contraste entre os modos orais de pensamento e expressão e os modos escritos aconteceu não na linguística, descritiva ou cultural, mas nos estudos literários, iniciando claramente com o trabalho de Milman Parry (1902-35) sobre o texto da *Ilíada* e da *Odisseia*” (1982: 6). Ao privilegiar o contraste entre estas formas de pensamento e expressão, o pensamento de Ong chamou a atenção dos estudiosos para um campo até então pouco explorado, mas

manteve um pensamento dualista que foi posteriormente repensado sobretudo pelos trabalhos da antropóloga Ruth Finnegan sobre poesia oral (1992) e de Paul Zumthor sobre a “literatura” medieval (1993)⁴.

A importância das pesquisas de Paul Zumthor vai além do âmbito dos estudos literários ao contextualizar historicamente as manifestações da “vocalidade” (expressão que utilizava em substituição a “oralidade”) em torno da ideia de performance. Seu pensamento recoloca o corpo no centro das discussões sobre o trabalho artístico com a linguagem:

Introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais, portanto, de um corpo vivo, coloca tanto um problema de método como de elocução crítica. De saída, é necessário, com efeito, entreabrir conceitos exageradamente voltados sobre eles mesmos em nossa tradição, permitindo assim a ampliação de seu campo de referência” (2007: 27).

Suas ideias tiveram influência dos pensadores identificados com a corrente teórica conhecida como Estética da Recepção ou *Reader-Response Criticism*, com foco na recepção da obra literária por parte de seus leitores como reação às correntes formalistas. Zumthor preferiu falar em “graus de performatividade” em vez de elaborar um conceito fechado de performance⁵. O ponto central de seu pensamento é a interação entre obra e público, ambos encarados em sentido amplíssimo e sem oposição entre oralidade, escrita e suas variadas formas de mediação tecnológica. Esta visão tem implicações importantes, sobretudo em um país como o Brasil, no qual várias modalidades de performance coexistiram historicamente com as formas escritas. A grande distância existente entre a cultura dita letrada e a cultura popular fez com que as formas de expressão oral continuassem a se desenvolver paralelamente às formas predominantemente escritas da cultura erudita. A música popular, por exemplo, desempenha um papel importante no sentido de aproximar a criação poética escrita das formas orais populares, transformando poemas em letras de canções e despertando o interesse dos ouvintes para outras modalidades de poesia. Esta coexistência pacífica e frutífera entre oralidade popular e cultura letrada faz com que a relação entre a letra (escrita/morta) e a voz (falada/viva) seja encarada muito mais no sentido da complementaridade que da oposição. O pesquisador e poeta Philadelpho Menezes, ao escrever sobre a poesia sonora na Europa, percebe que

não houve no Brasil a poesia experimental dos sons, paralelamente à poesia visual, esta sim com larga tradição na literatura brasileira do pós-guerra. A inexistência da poesia sonora entre nós pode ter muitas explicações: o peso significativamente menor da escrita na nossa cultura, isto é, a falta do inimigo; as falas locais e a oralidade errática popular que penetram constantemente as escrituras da alta literatura; a forte presença da música popular de razoável grau construtivo (1992: 16).

Apesar de reconhecer que a chamada poesia sonora não encontrou no Brasil um terreno fértil para seu desenvolvimento como proposta estética das vanguardas europeias, o pesquisador enumera uma série de aspectos que privilegiam a existência de poéticas

⁴ A palavra “literatura” era utilizada por Zumthor entre parênteses pois ele acreditava que, por incluírem a música e a teatralidade como elementos centrais, as poéticas medievais não cabiam no conceito ocidental contemporâneo de literatura.

⁵ Conforme Zumthor, a leitura silenciosa e individual de um livro corresponderia à situação na qual se verifica o menor grau de performatividade, enquanto a performance presencial corresponderia ao grau máximo. O que ele chama de “performance mediatizada” (por exemplo, assistir a uma gravação em vídeo ou ouvir um disco) seria um exemplo dos graus intermediários

performáticas ligadas sobretudo à linguagem viva mediada pelo corpo, com especial ênfase na voz.

As visões da performance (e, conseqüentemente, do corpo) nos estudos literários nos servem de introdução ao próximo movimento, que tem como tema o universo da criação literária propriamente dita.

2º movimento: corpo e literatura – mito e modernidade, unidade e fragmentação

O corpo é, ao mesmo tempo, unidade e pluralidade. Tanto pode funcionar como símbolo de completude e auto-suficiência como ser encarado de forma a realçar sua complexa composição, um emaranhado de estruturas tão singulares que bem poderiam ser encaradas como corpos em um sentido menos específico. A riqueza de possibilidades de utilização simbólica do corpo nos textos literários faz com que ele se torne uma marca recorrente e significativa na literatura ocidental. As diferentes formas literárias assumidas por esta imagem ao longo do tempo podem nos revelar ligações entre os mecanismos estéticos utilizados na criação literária e os contextos históricos nos quais são originados.

Ao falar do mito como uma das categorias que batizou de “Formas Simples”, André Jolles rejeita a visão segundo a qual este seria um estágio preliminar dos discursos histórico e filosófico, tratando dos mitos a partir de um processo que tem origem na interação do ser humano com a natureza.

A contemplação converteu-se em espanto, e o espanto em interrogação [...] Uma resposta chega então ao interrogador; e esta pergunta é de tal natureza que não é possível formular outra pergunta; a pergunta anula-se no mesmo instante em que é formulada; a resposta é decisiva [...] Quem faz a pergunta? O homem [...] O homem pede ao universo e aos seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos [...] Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a Forma que chamamos mito” (1976: 87-88).

O movimento sugerido por Jolles - da inquietação à pergunta e, finalmente, à obtenção da resposta - é um círculo perfeito no qual ser humano e natureza estão plenamente integrados numa relação complexa porém harmônica: uma relação orgânica. Mas a perfeita completude deste ciclo só é possível devido ao que ele chama de “disposição mental” específica do ser humano que permite que as indagações formuladas sejam inteiramente satisfeitas por meio deste procedimento.

O ser humano cria o próprio universo enquanto discurso através do mito. A ideia de completude e inteireza é revelada tanto pela constância desta maneira de lidar com o mundo (formulando perguntas à natureza e obtendo dela respostas definitivas) como pela auto-suficiência deste sistema e de sua metáfora perfeita: um corpo funcional (composto por ser humano e natureza) que gera respostas para as próprias perguntas que formula.

No terceiro ensaio do livro *Anatomia da Crítica*, o crítico canadense Northrop Frye apresenta os fundamentos daquilo que chamou de “Crítica Arquetípica” ou “Teoria dos Mitos”. Um dos primeiros exemplos comentados por Frye, refere-se a um episódio de uma lenda egípcia no qual o deus Ra é invocado para proteger o protagonista, fazendo aparecer um lago cheio de crocodilos que funciona como obstáculo para seu perseguidor. Conforme Frye, nesta passagem abriu-se mão de qualquer analogia com a realidade, podendo ser observada “uma qualidade abstratamente literária; e já que o contador de histórias poderia ter resolvido este pequeno problema de uma maneira mais realista, parece que a literatura no Egito, assim como outras artes, preferiu um certo grau de estilização” (2000: 135). Em

seguida, o crítico continua com alguns exemplos desta abstração artística observados na arte cristã medieval.

É interessante notar que o primeiro exemplo citado por André Jolles para ilustrar o mito como Forma Simples seja uma passagem bíblica do livro do Gênesis (1976: 87). Tanto Jolles quanto Frye analisam estes (e outros) exemplos de narrativas míticas do ponto de vista do trabalho com a linguagem, apontando elementos formais do texto que funcionariam como índices de algumas características “mitológicas” destas narrativas. Ambos não fazem comentários sobre a profunda influência da religiosidade sobre estes discursos, tanto na sociedade egípcia quanto na cristã medieval.

Ao considerar o mundo dos mitos como feito de pura metáfora, não afetado por cânones de adaptações plausíveis de experiências familiares, Frye assim se refere a este universo literário:

O mundo das imagens míticas é geralmente representado pela concepção de céu ou paraíso na religião, e é apocalíptico no sentido desta palavra previamente explicado⁶, um mundo de total metáfora, no qual tudo é potencialmente idêntico a todo o resto, como se tudo estivesse contido num único corpo infinito” (2000: 136).

A visão do universo como um único corpo que contém elementos distintos, e mesmo opostos, sem perder sua unidade apenas parece tornar-se completa quando consideramos a profunda ligação dos mitos com o discurso religioso. A ponto de Frye considerar o livro bíblico do Apocalipse como “a gramática das imagens apocalípticas” (p.141). Logo em seguida, o autor enumera uma série de imagens arquetípicas que considera recorrentes na Bíblia: Um Deus, Um Cordeiro, Um Homem, Uma Árvore, Um Templo. Todas estas imagens exprimem a idéia de unidade, de corpos-unos, inteiros, completos em si mesmos. Frye acrescenta que a concepção do Cristo (metáfora máxima) unifica todas as outras imagens em identidade, por ser ao mesmo tempo todas elas.

Ainda conforme Frye, a imagem da Santíssima Trindade - o Deus que é três pessoas, mas ainda assim, um único Deus - funcionaria como fundamento para outras metáforas do corpo presentes também em várias teorias políticas ocidentais: Milton, Platão e Hobbes utilizaram a metáfora de um grupo de seres-humanos como sendo um só corpo. O mesmo paralelo pode ser feito com relação à metáfora de dois corpos tornados um só através do amor. Ampliando as categorias sugeridas pelas imagens arquetípicas listadas por Frye, temos a categoria humana e a animal (o Cordeiro) se fundindo na imagem ancestral do pastor e seu rebanho, assim como o mundo vegetal (a Árvore ou Jardim) e o humano tornando-se um só corpo nas imagens pastorais do arcadismo. Os elos entre estes mundos estariam representados nas imagens do Fogo, elo entre o Homem e o mundo superior da Divindade, e a água, unindo o mundo humano às profundezas da Terra (pp. 144-146). Nestas imagens apocalípticas, o próprio universo é considerado um imenso corpo dentro do qual têm existência os seres-humanos e demais entidades naturais.

Do ponto de vista formal, além deste repertório de imagens, Frye também explora de maneira mais ampla a ideia de unidade presente na própria estrutura das narrativas ficcionais em geral. Segundo ele “na maioria das obras de ficção, percebemos imediatamente que o *mythos*, ou a sequência de acontecimentos que prende nossa atenção, está sendo moldado como uma unidade. Estamos continuamente, embora quase sempre de modo inconsciente, tentando construir um padrão maior de significação simultânea a partir

⁶ O termo “apocalíptico” é definido por Frye no Glossário do livro como sendo “o termo temático correspondente a ‘mito’ na literatura ficcional: metáfora como identificação pura e potencialmente total, sem consideração à plausibilidade ou experiência comum” (2000: 365).

do que lemos ou vimos até aquele momento” (2000a: 32). Mais adiante, ele afirma que o mito “fornece os principais contornos e a circunferência de um universo verbal que é, mais tarde, ocupado também pela literatura” (p. 41). Nesse sentido, a própria concepção de literatura do autor pode ser comparada a um corpo-uno, já que é encarada como um sistema complexo, porém harmônico, no qual coexistem a produção literária mais recente e suas matrizes mitológicas, ambas regidas pelo mesmo padrão de imagens e estruturas narrativas.

A partir do século XVIII, o mundo ocidental começa a sofrer um ciclo de profundas transformações que afetariam decisivamente os modos de viver, pensar e fazer arte: a burguesia destrona o Antigo Regime absolutista na sangrenta Revolução Francesa; novos padrões de trabalho são definidos pela Revolução Industrial; rapidamente crescem os centros urbanos e reconfigura-se o estilo de vida de toda a população. Diante de tantas e tão radicais mudanças, não é de se estranhar que o papel da arte começasse a ser questionado a partir de suas próprias bases. O que costuma ser chamado genericamente de “crise da modernidade”, parece coincidir com um momento histórico de reflexão, no qual paradigmas fundamentais para a Humanidade foram repensados dentro deste novo panorama político, econômico e social. A visão orgânica do mundo como sistema complexo e harmônico formado por ser humano e natureza seria irreversivelmente abalada. E a arte refletiria esta cisão de maneira veemente, num sentimento ambivalente que misturava espanto, ceticismo e esperança.

Charles Baudelaire, um dos grandes marcos da produção literária dita modernista e sensibilidade fundadora da própria ideia de modernidade, afirmou que “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (1863: 11). Esta segunda “metade” mencionada por Baudelaire representa justamente os antigos valores (estéticos e sociais) de eternidade e imutabilidade que se perderam ou foram completamente transfigurados pelas mudanças da modernidade. O corpo-uno do passado dá lugar a corpos incompletos, fragmentados, dilacerados pela violência das transformações: a harmonia é quebrada por um movimento de destruição que afeta não apenas instituições políticas e sociais, mas também a produção artística. Voltando um pouco mais no tempo, temos na Revolução Francesa um divisor de águas deste processo de destruição renovadora. Como observa a pesquisadora Linda Nochlin ao analisar a produção de pintores deste período, o sentimento geral da época poderia ser traduzido como uma espécie de

luto por uma terrível perda. A perda de um estado de felicidade e totalidade que precisa agora ser inevitavelmente deslocado para o passado ou futuro: nostalgia ou Utopia [...] a perda do todo é mais que uma tragédia. A partir desta perda é construído o próprio Moderno [...] O fragmento, para a Revolução e seus artistas, em vez de simbolizar nostalgia do passado, atua como a destruição deliberada do passado, ou, ao menos, a pulverização do que era percebido como suas tradições repressivas” (1994: 8).

A iconografia da Revolução Francesa está repleta de guilhotinas, cabeças cortadas de membros da nobreza e outros símbolos de violência opressora e transgressão política. A crueza das imagens de corpos despedaçados e amputados dá uma ideia da radicalidade do movimento revolucionário de 1789, mas o ciclo de transformações iniciado com a derrubada do Antigo Regime estava apenas começando. A ascensão da burguesia lançou as bases para uma revolução muito mais profunda e duradoura no modo de vida da sociedade ocidental que envolve as inovações técnicas ligadas à indústria e a posterior consolidação do modo de produção capitalista.

A urbanização desempenha um papel fundamental no panorama destas mudanças econômicas e sociais, afetando de maneira marcante a produção artística em geral.

Baudelaire fala da opressão das multidões anônimas da cidade e de sua paisagem saturada de imagens e ruídos, sendo o *flâneur* o personagem que melhor traduziria este novo ambiente:

Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo [...] É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia” (1863: 9).

Na colorida e barulhenta confusão urbana, as pessoas são tragadas pelas multidões “fugidias e ondulantes”. A multidão bem pode ser encarada como um enorme e caótico corpo que contém todo o movimento irrefreável e desordenado da cidade: os corpos das pessoas, destituídos de individualidade, se dissolvem neste fluxo. Tal situação, por mais sedutora que seja, não esconde as inquietações que provoca no homem moderno. A posição do *flâneur*, tal como descrita por Baudelaire, é reveladora destas ambiguidades: ele está no meio da multidão, mas não se sente parte dela; permanece buscando o eterno e duradouro no mundo do fugidio e do instável; afirma sua individualidade enquanto perde-se no turbilhão da cidade. Conforme o crítico Michael Hamburger, para quem Baudelaire é o “protótipo do poeta moderno cuja visão é ao mesmo tempo aguda e limitada por um alto grau de consciência crítica de si mesmo”, a forma como o poeta trabalhou em sua obra as transformações da modernidade apenas podem ser entendidas através do que nele existe de contraditório, contingente e mesmo paradoxal, já que “a verdade que encerra a obra de Baudelaire não pode ser extraída dessa ou daquela confissão, nem de tal ou qual verso evidente, mas apenas das tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições” (2008: 08-12). Esta realidade - nova e instigante, mas também ameaçadora e incontrolável - exerceria uma influência profunda na literatura, que é sentida até os nossos dias.

O capitalismo como novo modo de vida já se havia imposto no cotidiano da sociedade quando irrompe mais um ciclo de conflitos bélicos na Europa. Os seres humanos, reduzidos a uma massa anônima que não tinha outro papel além de servir como força de trabalho nas fábricas, sofreriam uma degradação ainda maior com a violência da guerra. O corpo, já reduzido a um simples objeto, destituído de personalidade e dignidade, é agora novamente massacrado pela insanidade dos confrontos armados. Os efeitos do terror seriam claramente sentidos na produção artística da época, voltada para a exploração de novos caminhos para a arte, em meio a um mundo destruído e desesperançado.

As vanguardas artísticas do início do século XX são paradigmáticas no sentido de repensar a função da arte e apontar direções até então inexploradas do ponto de vista da criação artística em todas as suas modalidades. Eliane Robert Moraes aponta como traço comum aos vários movimentos vanguardistas ligados à representação do corpo humano a atitude de decomposição da figura humana, numa série de deformações ou transfigurações que teria sido desencadeada justamente pelos horrores da guerra:

Despossuído de tudo, o ser humano se torna enfim uma presença silenciosa que nenhum poder pode suprimir: o que essa presença traz, por si mesma e como afirmação última é o sentimento de pertencer à espécie [...] Se não há limites para a destruição do Homem, então a sua desfiguração só pode realizar-se enquanto um processo interminável, sem jamais alcançar um estado definitivo e absoluto” (2002: 152-153).

Aparentemente destruidor, o processo de decomposição da figura humana empreendido pelos artistas das chamadas vanguardas históricas está ligado a uma busca pela sobrevivência do ser humano em meio à aniquilação geral causada pela guerra. É uma forma de resistência à violência e insanidade do massacre, uma atitude por vezes utópica de encarar a situação atual e projetar um caminho futuro que ofereça alguma perspectiva ao vazio do presente. Para André Breton, um dos fundadores do surrealismo, “diante da falência incontestável do racionalismo, falência que previmos e anunciamos, a solução vital não está em recuar, mas sim em avançar na direção novos territórios” (apud MORAES, 2002: 157).

Estes atos de resistência artística, entretanto, também eram marcados pela violência e incluíam um certo fascínio ambíguo por imagens monstruosas e sangrentas. Este fascínio fez com que os artistas da época se voltassem para a exploração do “lado obscuro” do ser humano, numa percepção de que as raízes do Mal residiam no próprio ser humano. Tal exploração das perversões e vícios é marcante, por exemplo, na obra ficcional de Georges Bataille, que assumia a influência do Marquês de Sade no tocante a essa temática. O surrealismo de maneira geral ocupou lugar de destaque no panorama das questões levantadas pelas vanguardas ao ampliar o âmbito da discussão para além do propriamente artístico: é estreita a relação dos artistas identificados com este grupo e o pensamento de Sigmund Freud sobre o inconsciente, para citar apenas um exemplo. O crítico Cláudio Willer, ao apontar o exagero da “fetichização” do novo como valor em si mesmo entre os movimentos vanguardistas, destaca a posição diferenciada do surrealismo:

A preocupação de Breton e seus companheiros sempre foi, muito mais que inovar, de recuperar a tradição, reescrever a história, e olhar o passado sob uma outra perspectiva [...] a valorização de Lautréamont é um dos aspectos dessa releitura da história. E dela também fazem parte o estudo e a retomada da tradição hermética propriamente dita, incluindo a alquimia e a astrologia, como expressões de um imaginário poético e metáforas da própria criação e da recuperação do ser humano em sua totalidade” (In BRETON, 1985: 15).

A fragmentação e transfiguração do corpo humano nas imagens surrealistas corresponde a uma busca mais complexa desses artistas por uma consciência ampla do ser humano, afastando-se de idealizações e voltando a atenção para o inconsciente, o delírio, os vícios e perversões incontroláveis que até então haviam sido marginalizados pela criação artística. Este movimento corresponderia a uma aproximação do ser humano com seu corpo, em um aprofundamento da percepção de sua identidade e em um resgate da própria condição humana, já tão abalada pela guerra. Michel Leiris acreditava que “o masoquismo, o sadismo e, enfim, quase todos os vícios, são meios de sentir-se mais humano” (apud MORAES, 2002: 161).

A fragmentação do corpo na modernidade é, na verdade, um processo de tentativa de resgate de uma unidade perdida. Uma unidade que transcende o sentido puramente concreto da vida, materializado nas rupturas sociais, políticas e econômicas do período, e remonta à antiga unidade do ser humano com o divino no âmbito religioso. Não é por acaso que autores como o já citado Bataille relacionavam morte, sacrifício e sexo - todos elementos diretamente relacionados às experiências sensuais do corpo - com a religião. Comentando a obra *Les Larmes d'Eros*, de Bataille, o cubano Severo Sarduy percebe esta ligação: “Criando a culpabilidade, a proibição, a religião confina a sexualidade à zona do secreto, a essa zona onde a proibição dá ao ato proibido uma claridade opaca, ao mesmo tempo ‘sinistra e divina’, claridade lúgubre que é a da ‘obscenidade’ e do ‘crime’, e também a da religião” (1979: 19). Sentir-se mais humano a partir de uma relação visceral com o próprio

corpo é também uma forma de resgatar a unidade primordial com o sagrado. Retomaremos estas ideais no 4º movimento deste ensaio, quando serão discutidas algumas questões relativas ao corpo na arte performática.

3º movimento: corpo e artes visuais – do objeto à presença

No campo das artes visuais, a modernidade parece ter deixado como herança a “tradição do novo”, na célebre expressão do crítico americano Harold Rosenberg. Em um dos seus textos mais conhecidos, Rosenberg escreve sobre o pintor Jackson Pollock e sua *action painting* (pintura de ação), cuja inovação consistia em “dispensar a *representação* de um estado em favor de *encená-lo* no movimento físico. A ação na tela tornou-se sua própria representação” (1959: 27. Grifos do autor). Pollock entraria para a história da arte contemporânea como um divisor de águas. Entretanto, sua obra ocupa uma posição ambivalente: costuma ser associada ao chamado expressionismo abstrato (identificado diretamente com os movimentos da pintura modernista europeia e americana), mas também é vista como precursora de um amplo e diversificado movimento que englobaria diversas expressões artísticas posteriores vagamente classificadas como arte conceitual, sobretudo a performance.

Lucy Lippard, contextualiza as manifestações conceituais na arte norte-americana entre os anos 1960 e 1970 a partir de questões políticas e ideológicas: “A era da arte conceitual – que foi também a era do movimento pelos direitos civis, [guerra do] Vietnã, o movimento de liberação das mulheres, e a contracultura – foi realmente livre-para-todos, e as implicações democráticas desta frase são totalmente apropriadas, mesmo que nunca realizadas” (1973: vii). Lippard nos fala de uma “síndrome da moldura e do pedestal” que acometia o mundo da arte em meados dos anos 1960 e da qual os artistas ditos conceituais procuravam escapar. Eis uma das grandes transformações por que passaram as questões relativas ao corpo no campo das artes visuais: a busca de transcender a materialidade (simbolizada pelo quadro/moldura e pela escultura/pedestal) através da suposta imaterialidade de expressões como performances, e ações. Além da relação com movimentos políticos mais abrangentes, a arte conceitual estava diretamente ligada à crítica da transformação das obras de arte em mercadorias. Além de constituir um importante movimento de experimentação com novas linguagens e suportes, a imaterialidade buscada por muitos artistas deste período buscava impedir ou pelo menos dificultar a circulação das obras como valores de compra e venda no mundo da arte. Conforme Cristina Freire, estas questões, longe de terem esgotado suas possibilidades, parecem estar muito vivas na produção de vários artistas contemporâneos.

Questões levantadas desde o final dos anos 60 e ao longo da década seguinte, período abrangido pela Arte Conceitual, são ainda pertinentes e mobilizam a crítica da produção, recepção e circulação artísticas no panorama atual. Por isso, este pode ser considerado um programa inconcluso. A distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea – e conceitualismo – tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, land art, videoarte, livro de artista etc. - é muitas vezes difusa (2006: 8).

Do ponto de vista estético, o movimento de “desmaterialização” da arte significou também uma importante virada no tratamento do corpo, que passa a ser encarado em sua concretude - o corpo literal, muitas vezes o corpo do próprio artista, realizando a obra

diante do público ou sendo a própria obra – e não mais como objeto a ser representado. Além disso, abriu-se caminho para uma frutífera discussão sobre a relação entre artista e público, com enfoque na participação como meio de diluir estas fronteiras até então muito marcadas.

Inúmeros artistas brasileiros produziram obras marcantes neste contexto. Podemos citar como exemplos paradigmáticos Hélio Oiticica e Lygia Clark, com sua ênfase na participação do público como co-autor das obras. Para Claire Bishop, o diálogo entre os artistas (disponível na vasta correspondência que deixaram), revela uma “evolução de seu pensamento de objetos esculturais interativos para eventos de grupo que abordavam relações externas (Oiticica) e estados psicológicos interiores (Clark). Para ambos os artistas, um termo chave era vivência: a presença sensorial do corpo amplificada como autêntica, imediata e resistente à captura ideológica” (2006: 110). Em carta escrita para Hélio Oiticica, Lygia Clark não apenas corrobora este entendimento como situa sua obra no já comentado movimento de desmaterialização da arte e da busca pela (participa)ção em detrimento da representação do corpo.

Para mim o objeto, desde *Caminhando*⁷, perdeu o significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para participação. As luvas sensoriais⁸ por exemplo é para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira (1996: 61).

É de suma importância a visão partilhada por Clark e Oiticica sobre a relação entre artista e público: os termos “propositor” e “participador” eram utilizados de modo a enfatizar uma relação de co-autoria e não somente de contemplação passiva. O participador é tão importante quanto o artista já que, sem ele, não existe obra: veja-se o exemplos das duas obras que Lygia Clark cita em sua carta, além dos célebres “parangolés” criados por Oiticica, que também necessitavam do público para que pudessem concretizar-se como obras (ver OITICICA, 1964). As ideias de Clark e Oiticica sobre a relação entre artista e público são talvez as experiências mais radicais já realizadas em termos de questionamento da autoria e possibilidades de participação, permanecendo sem paralelo no âmbito da arte contemporânea. A tendência marcante da performance como expressão capital de grande parte dos artistas a partir de fins dos anos 1960 parece ter caminhado em outro sentido, enfatizando a ritualização do cotidiano e as políticas de identidade, como veremos no próximo movimento deste ensaio.

Por fim, é importante lembrar que o trajeto do corpo nas artes visuais do ocidente tem início muito antes das transformações das décadas de 1960-70 e mesmo dos experimentos das chamadas vanguardas históricas, remontando ao universo da antiguidade clássica, conforme nos lembra Vivane Matesco:

⁷ Sobre a obra *Caminhando* (1964) Clark escreveu: “Faça você mesmo um *Caminhando*: pegue uma dessas tiras de papel que envolvem um livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole-a de maneira que obtenha a fita de Moebius. Em seguida tome uma tesoura, crave a ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Preste atenção para não recair no corte já feito – o que separaria a faixa em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita ou à esquerda do corte já feito” (1980: 25).

⁸ Clark sobre as *Luvas Sensoriais* (1968): “O trabalho consistia na pessoa usar luvas de diversos materiais, tamanhos e tipos para tentar pegar bolas de dimensões e texturas diversas. Após combinar todas as possibilidades, utilizando-se inclusive luvas grandes para pegar bolas pequenas, ela retirava a luva e segurava as bolas normalmente. Este ‘renascimento do tato’ é sentido como uma alegria, como se a pessoa estivesse ‘vivendo novamente’ a descoberta do próprio tato” (1980: 29).

Na segunda metade do século XX o corpo é focalizado em happenings, ações, performances, experiências sensoriais, fragmentos orgânicos, o que afirmaria a noção de um corpo literal como singularidade da arte contemporânea. Esta noção foi desenvolvida pela produção e pelo discurso crítico da arte em contraposição ao corpo idealizado expresso no nu. Gênero artístico-metafísico por excelência, o nu foi criado na Grécia em um momento no qual a própria imagem do corpo pôde ser repensada. Isso quer dizer que a concepção de corpo na cultura ocidental está intimamente ligada à questão da imagem e da representação. Se no início do século XX a arte moderna subverte a tradição do nu, através da fragmentação e da deformação do corpo, na segunda metade do século essa crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada uma vez que a matéria, a animalidade e a crueza passam a ser exploradas. Dessa maneira, a arte contemporânea profana a antiga imagem de um corpo idealizado por intermédio do reconhecimento da corporalidade humana, seja através de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, a utilização de fluidos e odores (2009: 7-8).

Temos aqui os dois extremos históricos, ideológicos e estéticos do tratamento do corpo nas artes visuais ocidentais: dos nus idealizados da Grécia à corporalidade explícita do final do século XX. Este caminho da representação à ação, perceptível nas artes visuais, passou por lentas e complexas transformações para chegar à sua configuração contemporânea. O papel desempenhado pela religiosidade judaico-cristã foi decisivo nesse sentido, ao forçar os artistas a lidar com a proibição de adorar imagens e com a própria característica paradoxal do ser humano, feito “à imagem e semelhança” de Deus, que está além de toda imagem. Este conflito, sem dúvida afetou os modos de abordagem do corpo não apenas por parte dos artistas, mas de toda a sociedade.

4º movimento: corpo e(m) performance – ritual, violência e erotismo

O que hoje chamamos de performance consolidou-se como forma de expressão artística nos anos 1970, sobretudo nos Estados Unidos e Europa. A história dos artistas geralmente relacionados a este tipo de expressão e seus projetos estéticos/políticos é altamente complexa e controvertida, a começar pela própria definição do que seria performance. Sobre a (im)possibilidade de definir a performance, escreve RoseLee Goldberg:

Por sua própria natureza, a performance desafia definições fáceis e precisas além da simples declaração de que é arte ao vivo feita por artistas. Qualquer definição mais estrita imediatamente negaria a possibilidade da própria performance. Pois ela busca material livremente em qualquer variedade de disciplinas ou mídias - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrativa - empregado-as em qualquer combinação. De fato, nenhuma forma de expressão artística possui um manifesto tão sem fronteiras, já que cada performer faz sua própria definição no próprio processo e maneira de execução (2001: 9).

Dois pontos tinham destaque nos projetos de muitos artistas que desenvolveram trabalhos relacionados com a performance nos anos 1970: o primeiro deles é de ordem (anti)disciplinar e diz respeito ao questionamento das próprias divisões entre as modalidades de expressão artística, tanto do ponto de vista acadêmico quanto criativo; já o segundo aspecto é de ordem mercadológica e diz respeito a uma inquietação frente a já mencionada comodificação da arte observada no tratamento das obras como mercadorias e dos artistas como marcas. Nesse sentido, a performance poderia ser relacionada ao projeto

da arte conceitual, buscando enfatizar forma/processo/ideias sobre conteúdo/produto/objeto. Marcel Duchamp, frequentemente reputado como pai da arte conceitual por sua adoção do *ready-made* como proposta estética, supostamente influenciou muitos artistas da performance que atuaram nos anos 1970. Como aponta Marvin Carlson,

certos artistas como [Allan] Kaprow nos Estados Unidos, Gilbert and George na Inglaterra, e Joseph Beuys na Alemanha começaram a seguir Duchamp estendendo este interesse no processo, na percepção e na revelação de material já existente às atividades do corpo humano como parte do ambiente encontrado ou construído. O corpo, frequentemente o corpo do próprio artista, era manipulado e trabalhado como um material artístico. Na metade dos anos 1960 este trabalho passou a ser considerado não simplesmente um tipo de arte conceitual, mas uma abordagem em si mesma, à qual os termos *body art* e *performance art* começaram a ser empregados (2004: 111).

Carlson ainda chama atenção para o fato de que “quase toda forma de atividade física foi explorada pelos artistas corporais dos anos 1970 [...] Entretanto, certamente a parte que atraía mais atenção da mídia e do público em geral eram as peças que iam além das atividades cotidianas para forçar o corpo a extremos ou mesmo submetê-lo a considerável risco ou dor” (p. 112). Esta característica da violência empregada no tratamento do corpo por parte de muitos artistas da performance é um tema ao qual daremos destaque neste movimento.

Propomos uma abordagem desta violência nos trabalhos de alguns artistas comumente relacionados à performance e à *body art*, partindo de uma combinação das ideias de Georges Bataille sobre o erotismo e do antropólogo Victor Turner sobre o estado de liminaridade observado em ritos de passagem realizados em determinadas comunidades. Nossos estudos de caso serão a francesa Orlan e o norte-americano Chris Burden.

Quando falamos do corpo exposto a situações de risco na performance artística, os chamados Acionistas Vienenses são um marco histórico impossível de ser ignorado. O grupo formado, atuante a partir do final da década de 1960, executou diversas ações que causaram polêmica por seu conteúdo violento, explicitamente sexual ou escatológico. Conforme François Pluchart, “Exceto por algumas provocações dadaístas [...] os primeiros artistas que expuseram seus corpos à sujeira pública e agressividade foram quatro Vienenses – Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus e Rudolph Schwarzkogler: Muehl, com suas ações políticas, Nitsch com ações rituais, Schwarzkogler com desalienação sexual, e, ainda mais, Brus, com ações que envolviam defecação e ingestão de urina” (1984: 71). Também é comum em vários autores destacar os efeitos destas ações na sociedade da época: “levando o gênero da performance a seus extremos, os Acionistas Vienenses [...] fizeram do horror e da obscenidade os elementos centrais de suas apresentações. Produzindo filmes pornográficos *hard-core* e realizando em público uma série de situações tabu, os integrantes do grupo eram perseguidos e eventualmente detidos pela polícia” (SILVA, 2008). Apesar das controvérsias levantadas pelo grupo, suas obras são frequentemente citadas nos principais compêndios acadêmicos sobre história da arte, mostrando que o cânone estético ocidental é capaz de absorver também a controvérsia e o conteúdo potencialmente subversivo e questionador de um trabalho como este.

Relacionar a performance à violência e ao risco não é apenas uma questão de seguir apetites midiáticos ou sensacionalistas dos quais a história da arte e academia não estão isentas de influência, é bom que se diga. Obviamente, o contexto histórico contemporâneo faz com que estes sejam assuntos explorados e enfatizados em detrimento de outros aspectos relevantes observados nas obras, mas o fato é que a busca da transgressão e do questionamento através da exposição do próprio corpo a situações arriscadas é um traço

frequente na história da performance, sobretudo no final da década de 1960 e início dos anos 1970, com reflexos que ainda podem ser percebidos na arte contemporânea. Este fato é digno de investigação, independentemente dos juízos de valor que fatalmente serão extraídos destas análises. Aliás, não são poucos os estudiosos e artistas que se opõem abertamente a estas práticas, argumentando que a espetacularização da dor muitas vezes afasta-se do questionamento político e do universo da criação estética. Ao comentar o choque dos espectadores após presenciarem uma performance especialmente arriscada (para o performer), Jean-Pierre Sag escreve que “o trauma, pelo rompimento psíquico que provoca, é simplesmente anti-estético; o trauma anestesia toda veleidade de sentimento estético” (2010: 203). Passemos às análises de casos concretos, na esperança de que possam nos oferecer pistas para o aprofundamento destas questões.

No início dos anos 1970, o artista norte-americano Chris Burden realizou uma série de performances nas quais se submetia a situações de risco como passar cinco dias ininterruptos preso em um armário escolar (*Five-Day Locker Piece*, 1971), levar um tiro de espingarda no próprio braço (*Shoot*, 1971), crucificar-se em um fusca (*Trans-fixed*, 1974) ou engatinhar sobre vidro estilhaçado por 15 metros (*Through the Night Softly*, 1974). Apesar das situações envolverem perigo concreto e muitas vezes lesões físicas, o próprio artista afirma que

A parte importante a ser lembrada é que eu armei tudo isso. Eu podia prever o fim também (não se tratava de uma situação incerta, que é o que parcialmente cria o medo) [...] Nunca sinto que estou me arriscando. As peças dizem respeito ao que vai acontecer. O perigo e a dor são catalisadores – para promover as coisas. Isto é importante. O objetivo é ver como vou lidar com isso. O medo é muito pior que o feito propriamente dito” (1975: 121-122).

No mesmo texto, Burden fala de várias de suas obras, enfatizando a detalhada preparação de todas elas. Esta atitude pode ser interpretada como uma desmistificação da tensão geralmente causada nos espectadores devido ao risco envolvido em cada ação. Jan Butterfield corrobora a visão do artista ao descrevê-lo como “extremamente sereno, de fala mansa e prático. Seu vocabulário raramente inclui palavras carregadas tais como pânico, terror e histeria. Ao discutir seus trabalhos, ele permanece sem emoções, exibindo o quieto senso de controle que se tornou uma forte marca de suas obras” (p. 120). Neste depoimento de Burden o foco conceitual das obras aparece deslocado da questão mais evidente do perigo/dor/violência para as reações despertadas no público como objetivo principal do artista em suas ações.

A participação do público realmente foi estimulada por Burden em várias de suas ações, fosse provocando diretamente os espectadores ou colocando-se em uma situação passiva que exigia do público alguma atitude, mesmo que omissiva. Dois exemplos de ações, ambas realizadas em 1971, servem para ilustrar este viés de sua obra. A primeira é *Shout Piece*, na qual os convidados, logo após terem entrado na galeria, foram bombardeados pela voz do artista amplificada por um sistema de som gritando repetidas vezes e a plenos pulmões “caiam fora daqui imediatamente!” (p. 121). A segunda é *Prelude to 220*, na qual o artista ficou preso ao chão da galeria por ganchos de cobre e posicionado muito próximo a dois baldes cheios de água com fios de 110 volts submersos: caso algum espectador, por decisão ou descuido, derrubasse os baldes, Burden seria eletrocutado. Entretanto, a reação de todos foi a apreensão e o distanciamento do público durante a ação (p. 122). Se é verdade que, nestas obras, o risco aparece cuidadosamente controlado, a ponto de anular qualquer noção de perigo real, o mesmo não pode ser dito de ações como *Shoot*, *Trans-fixed* e *Through the Night Softly*, nas quais não há risco, mas a violência

dirigida diretamente contra seu corpo, resultando em ferimentos e lesões graves. Ao que parece, nestes casos o foco seria outro, identificado com o projeto (político) de muitos artistas em atividade na mesma época: afastar-se do faz de conta da representação para realizar ações verdadeiras, anulando as fronteiras entre arte e vida. Butterfield afirma que “o elemento aparentemente masoquista é o mais mal-interpretado. O controle de Burden sobre sua mente e corpo é rigidamente ascético” (p. 121). A crítica de arte Amelia Jones, conhecida por seu viés feminista, propõe uma leitura interessante dos trabalhos de Burden, relacionando as situações às quais o artista se submete não apenas ao masoquismo, mas à ideia do martírio (relacionado à santidade) como estratégia utilizada pelo artista (deliberadamente ou não) para “reiterar os códigos normativos da subjetividade artística masculina” (1998: 130). Jones também aproxima Burden dos Acionistas Vienaenses por evocarem a crucificação de Cristo e o martírio dos santos “posicionando Burden metaforicamente nas fileiras do divino sacrifício artístico alcançado pelo suicida Jackson Pollock” (p. 131)⁹.

A leitura de Jones, focada nas relações de gênero observadas nas obras de artistas ligados à performance e à *body art*, e sua referência à santidade do martírio, nos leva a pensar na obra da artista francesa Orlan, que alcançou notoriedade mundial quando começou o projeto intitulado *A reencarnação de Santa Orlan*, no início dos anos 1990. O projeto consistia em uma série de cirurgias plásticas (conduzidas pela artista como elaboradíssimas performances) nas quais submetia o próprio corpo a transformações físicas que buscavam reproduzir uma série de elementos anatômicos presentes em pinturas clássicas que são considerados ícones em relação aos padrões de beleza ocidentais: a testa da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, o queixo da Vênus de Botticelli etc.

Conforme Alyda Faber, “Orlan diz que seu trabalho é 'blasfemo'. Ela deliberadamente cria e corporifica paródias visuais do martírio cristão ao posicionar-se de maneira cruciforme na mesa de operação. Estas imagens reforçam sua excessiva apropriação e corporificação dos rituais de beleza feminina que pressionam as mulheres a buscar uma perfeição física inatingível (2008: 119). Em um paralelo com a obra de Chris Burden, podemos dizer que o objetivo de provocar reações nos espectadores também aparece como elemento central na obra de Orlan: a cirurgia plástica encarada como ritual violento busca ao mesmo tempo desconcertar o público pelo choque e legitimar as ideias políticas da artista. Em contraste com Burden, podemos perceber uma postura diferente em relação à dor e ao sofrimento, na apologia da artista à anestesia peridural. Em seu *Manifesto da arte carnal*, Orlan escreve: “Agora posso observar meu próprio corpo aberto sem sofrer com isso! ... Posso ver até o fundo das entranhas, novo estádio do espelho¹⁰”. Mais à frente, a artista escreve que “A arte carnal afirma a independência individual do artista e nesse sentido luta também contra os *a priori* e os ditados; é por isto que se inscreve no social, nas mídias (onde desfaz ideias pré-concebidas e causa escândalo)” (1999: 50). A postura crítica da artista frente à sociedade de consumo e seus padrões estéticos normativos é evidente, mas revela sérias ambiguidades em um exame mais detido. Apesar de Orlan pregar a

⁹ Jones considera Pollock uma figura estratégica para a ideologia que pautou o modernismo e períodos anteriores do cânone artístico ocidental. Esta ideologia era caracterizada, entre outros elementos, por um pretenso distanciamento e imparcialidade na atitude de artistas e críticos. Esta atitude (mal) escondia uma postura machista e excludente que procurava manter a visão do artista como sujeito masculino, branco e de classe média. A posição ambígua de Pollock na história da arte ocidental (comentada rapidamente no 3º movimento deste ensaio) é amplamente discutida por Jones no capítulo “The 'Pollockian performative' and the revision of the modernist subject” (1998: 53-102).

¹⁰ “Estádio do espelho”: expressão proposta por Jacques Lacan para denominar a fase do desenvolvimento subjetivo infantil em que a criança interage com sua imagem especular (ver LACAN, 1966: 93-100 e NASIO, 2009).

liberdade radical de escolha relativa à aparência do próprio corpo, Hans-Thies Lehmann aponta um paradoxo fundamental em sua obra:

Orlan demonstra sua liberdade tendencialmente absoluta de escolher a 'si', o que seria uma premonição da 'sociedade multiopcional', na qual nada mais será dado pela natureza, de modo que o indivíduo terá de arcar com o peso de sua própria escolha e de sua responsabilidade. Ao mesmo tempo, porém, as performances de Orlan evidenciam com uma clareza estarrecedora que no fundo já se abdicou da 'vontade' justamente ali onde ela parece mais poderosa e corajosa. Ela é de cabo a rabo condicionada por normas culturais, ideais de beleza e modelos de representação (2007: 232-233).

O questionamento de Lehmann encontra eco em vários comentadores da obra de Orlan. Trata-se de uma questão tão pertinente quanto complexa em suas implicações, reportando-se a toda uma gama de ações extremas realizadas por artistas tendo seus próprios corpos como alvo. Notadamente, a violência contra o próprio corpo teve um papel preponderante na expressão de posicionamentos políticos por parte de muitos artistas ligados à performance, como pudemos observar nos casos de Burden e Orlan. Entretanto, o conteúdo político e ideológico destas manifestações expressivas parece apresentar uma característica ambígua, que torna problemáticas suas possíveis interpretações. Nossa proposta é ampliar a discussão dos estudos de caso utilizando a questão da relação entre erotismo e violência proposta por Bataille e relacionando esta proposição às ideias de Victor Turner sobre a liminaridade nos ritos de passagem.

A relação entre erotismo e violência (concretizada na transgressão) proposta por Bataille em seu clássico estudo é baseada na dialética entre dois estados que ele chama de “descontinuidade” e “continuidade”. O primeiro representaria a individualidade, a separação (tanto física quanto psicológica/espiritual) de cada indivíduo em relação ao resto do mundo e, principalmente, a todos os outros indivíduos; a descontinuidade está fundamentalmente relacionada à existência humana, condicionando inclusive as relações interpessoais. Já a continuidade diz respeito ao estado de indiferenciação e (con) fusão, no qual não é possível falar em indivíduos, mas apenas em uma totalidade indiferenciada e englobante; este estado corresponderia à morte ou à pré-vida, fases localizadas nos limites da experiência humana, sobre as quais apenas podemos especular.

A passagem de um estado a outro é constante e reflete-se em vários níveis da vida humana, inclusive nas mais básicas interações celulares. Bataille assim situa a descontinuidade em relação ao processo de reprodução:

A reprodução coloca em jogo seres descontínuos. Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres originados são distintos entre eles como são distintos daqueles dos quais nasceram. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem interessar aos outros, mas ele é o único diretamente interessado. Ele nasce sozinho. Ele morre sozinho. Entre um ser e outro existe um abismo, existe uma descontinuidade [...] Somente podemos sentir em comum a vertigem deste abismo. Ele pode nos fascinar. Este abismo em certo sentido é a morte e a morte é vertiginosa, ela é fascinante [...] a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela coloca em jogo sua continuidade, o que quer dizer que ela está intimamente ligada à morte (1957: 18-19)

A dinâmica apontada por Bataille no processo de reprodução estende-se às relações eróticas em geral já que os amantes buscariam sua continuidade uns nos outros. Conforme o pensamento de Bataille, poderíamos dizer que o ato sexual é, em última análise, uma tentativa de fusão entre os dois amantes, isto é, uma tentativa de romper as barreiras que os

definem como dois indivíduos. Esta busca por transpor o abismo da descontinuidade e encontrar a unidade perdida no nascimento apresenta uma ambivalência fundamental já que a continuidade - ligada que está à morte/pré-vida, ou se preferirmos, ao desaparecimento do indivíduo enquanto tal - é temida com a mesma intensidade com que é desejada.

A busca ambivalente pela continuidade também está ligada ao sagrado. Basta examinarmos a noção de experiência mística presente em muitas tradições religiosas: a fusão total do indivíduo com o universo equivale ao retorno do indivíduo (descontínuo) ao todo (contínuo) que o originou e ao qual retornará quando morrer. Entretanto, esta passagem de um estado a outro tanto pode equivaler à morte como a uma relação erótica. Para Bataille: “o desenvolvimento do erotismo não é em nada exterior ao domínio da religião, mas justamente o cristianismo, opondo-se ao erotismo, condenou a maior parte das religiões. Em certo sentido, o a religião cristã é talvez a menos religiosa” (p. 38).

Como as referências ao pensamento de Lévi-Strauss nos deixam perceber, o campo da antropologia é constantemente utilizado por Bataille na aplicação de suas ideias a um contexto mais complexo de relações sociais. A presença da dialética entre os estados de descontinuidade e continuidade na vida social fica ainda mais evidente quando analisamos o pensamento de Victor Turner, um dos responsáveis por lançar as bases do que viria a ser conhecido como “antropologia da performance”. Turner, na busca de um modelo de análise antropológica que complementasse as deficiências de um pensamento excessivamente dominado pelo funcionalismo e pelo estruturalismo, propôs uma categoria analítica que batizou de “drama social”. Nas palavras de Turner, os dramas sociais seriam

unidades de processos sociais a-harmônicos ou desarmônicos que afloram em situações de conflito. Tipicamente, eles possuem quatro fases principais de ação pública. Elas são: (1) *Ruptura* de relações sociais regulares e governadas por normas; (2) *Crise*, durante a qual existe a tendência de ampliação da ruptura. Cada crise pública possui o que eu agora chamo de características liminares, já que é um limiar (*limen*) entre fases mais ou menos estáveis do processo social, mas não é sempre um limen sagrado, cercado de tabus e marginalizado em relação aos centros da vida pública. Pelo contrário, ele assume sua instância ameaçadora no próprio fórum, e, como tal, desafia os representantes da ordem a combatê-lo; (3) *Ação de retificação*, variando do conselho pessoal e mediação ou arbitragem informal a mecanismos formais jurídicos e legais, e, para resolver alguns tipos de crises ou legitimar outros modos de resolução, à performance de um ritual público. A retificação também possui suas características liminares, pois está ‘entre’, ‘no meio’, e, como tal, fornece a réplica e a crítica distanciados eventos que compõem e conduzem à ‘crise’. Esta réplica pode acontecer no idioma racional do processo jurídico ou no idioma metafórico e simbólico de um processo ritual; (4) A fase final pode consistir em *reintegração* do grupo social perturbado ou no reconhecimento e legitimação de um cisma irreparável entre as partes opostas (1988: 74-75).

As palavras de Turner nos fazem voltar a Bataille, que aponta a transgressão (identificada com a violência) como elemento-chave na busca ambivalente pela continuidade. Bataille chega a afirmar que “não há interdito que não possa ser transgredido. Muitas vezes a transgressão é admitida e mesmo frequentemente prescrita” (1957: 71). Sem o interdito e sua transgressão, não seria possível o movimento humano em direção à unidade perdida - representada de maneira ambígua e intercambiável pela fusão com o divino, pelo desaparecimento na morte ou pelo encontro erótico com o ser amado. Do ponto de vista da antropologia, a transgressão da ordem faz parte de um processo que garante a estabilidade das organizações sociais, isto fica mais claro quando analisamos as características do que Turner chama de liminaridade.

A característica liminar de que nos fala Turner é um dado importante para a compreensão de como a ritualização do espaço-tempo é articulada na performance artística contemporânea. O antropólogo define a liminaridade a partir da estrutura dos ritos de passagem, nos quais certos indivíduos são temporariamente separados da comunidade com vistas a uma posterior reintegração. Durante este período de separação (chamado de liminar e geralmente acompanhado do isolamento dos participantes) possui características muito especiais em contraste com a organização social da vida cotidiana. Conforme Turner,

Os atributos da liminaridade ou das *personae* liminares são necessariamente ambíguos, já que esta condição e estas pessoas eludem ou escorregam por entre a rede de classificações que normalmente situa estados e posições no espaço cultural. Entidades liminares não estão aqui nem ali; elas estão entre as posições designadas e ordenadas pela lei, costume, convenção e cerimonial. Como tais, seus atributos ambíguos e indeterminados são expressos através de uma rica variedade de símbolos nas muitas sociedades que ritualizam transições sociais e culturais. Desta forma, liminaridade é frequentemente ligada à morte, a estar no ventre, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, ao estado selvagem, e ao eclipse do sol e da lua (2007: 89-90)

Ao estado de liminaridade corresponde o que Turner chamou de “*communitas*”, ou seja, a vida diferenciada, hierarquizada e organizada pelas normas sociais. Ambos os estados guardam uma relação dialética, refletindo os vários momentos de transição em que os indivíduos modificam a posição que ocupam na sociedade. O paralelo com o pensamento de Bataille não poderia ser mais claro: a liminaridade seria uma metáfora da continuidade, do estado de indiferenciação e ambiguidade, enquanto a descontinuidade seria representada pela vida social diferenciada hierarquicamente e orientada pelas normas e pelo costume.

O artista da performance é um “ritualizador do instante-presente”, na expressão de Renato Cohen: ao aproximar arte e cotidiano, busca-se a dimensão transformadora da arte. Para Cohen, “este movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida” (2007: 38). Richard Schechner relaciona certas situações ligadas ao corpo exploradas por muitos artistas da performance a um movimento que busca eliminar as fronteiras entre arte/vida, artista/público, dentro/fora:

As artes de performance ocidentais permanecem empenhadas em manter performers e receptores separados. Palcos são elevados; cortinas marcam um limite; espectadores são fixados em seus assentos. Artistas convencionais, acadêmicos e críticos não vêem sincronidade e sinestesia com bons olhos. Comer, digestão e excreção não são pensados como espaços corretos de prazer estético. Estes espaços - à parte de shows de rock, *raves* e partidas esportivas - estão mais no domínio da arte-performance. Nos primeiros tempos da arte-performance haviam Carolee Schneemann, Allan Kaprow, Shiraga Kazuo, Hermann Nitsch, Chris Burden, Stelarc, Paul McCarthy e outros. Mais tarde vieram Mike Kelley, Karen Finley, Annie Sprinkle, Ron Athey e Franko B. - todos insistindo em tornar “o corpo” explícito. Seu trabalho começou a elidir as diferenças entre o interior e o exterior; enfatizar permeabilidade e porosidade; explorar o sexual, o doente, o excretor, o molhado, o malcheiroso. Performances utilizavam sangue, sêmen, saliva, fezes, urina - assim como comida, tinta, plástico e outras coisas buscadas no “literal” em vez do “faz de conta” (2003: 357-358).

Além da conotação política mais evidente, esta busca pelo rompimento de fronteiras, e pela aproximação entre criação artística e vida cotidiana, pode ser relacionada à transgressão de limites e ao desejo de continuidade de que nos fala Bataille. Também no

ritual e nos ritos de passagem o corpo humano é submetido a situações extremas (tortura ritual, maus tratos, jejum, confinamento, silêncio prolongado etc.) que metaforizam ou induzem o estado liminar apontado por Turner. Jean-Pierre Sag pensa que “certas performances fundadas no risco podem remontar a uma espécie de nostalgia das estruturas iniciáticas, representando um substituto tão brutal quanto desesperado” (2010: 201). Naturalmente, estas ações trazem um risco fundamental: o risco de desaparecer, de perder-se, de deixar de existir, de morrer. A experiência mística de fusão com o divino fascina e ameaça o indivíduo no plano existencial, o projeto de fundir arte e vida é potencialmente revolucionário no plano interpessoal por desafiar definições, processos criativos, campos acadêmicos e sistemas econômicos, políticos e sociais. As ações violentas dos artistas da performance, motivadas por questões individuais e coletivas das mais diversas origens, podem também ser encaradas como metáforas radicais de uma necessidade de transcendência em uma época marcada pelo vazio do consumismo, pela espetacularidade alienante da mídia e pela onipresença da violência na sociedade.

Coda: pensar, agir, criar, transgredir, arriscar

Muitas obras nas quais é possível perceber ecos destas ações violentas continuam a ser realizadas por artistas contemporâneos, mas seu alcance expressivo e político parece ser cada vez reduzido. A arte canônica e seus corolários (museus, galerias, críticos e acadêmicos) terminaram por absorver estas manifestações que, pelo menos em seu projeto inicial, opunham-se a todo este sistema. Conforme Amelia Jones

O fracasso da live art, performance art e/ou body art em destruir estas estruturas [o mercado da arte, a crítica e a academia] de uma vez por todas, que aponta para sua incomum habilidade de absorver qualquer coisa (até o “ao vivo” ou efêmero) como mercadoria, não deve desvalorizar o projeto de insistentemente inserir, performar, atuar e/ou representar o corpo como central para o campo das artes visuais. Em vez disso, deveria tornar mais imperativo que disciplinas como história da arte ou “trans” disciplinas como os estudos da performance, reconheçam as complexidades de como tais práticas são levadas a cabo e estão posicionadas culturalmente e são valoradas/interpretadas discursivamente e institucionalmente (2008: 162).

A própria Jones afirma que as disciplinas acadêmicas vêm caminhando no sentido de compreender de forma mais abrangente o papel do corpo e da performance nas artes. Muito já foi feito nesse sentido e muitas mudanças já podem ser observadas na organização de muitas disciplinas em universidades mundo afora. Entretanto, se no campo da pesquisa acadêmica as coisas parecem caminhar no sentido de ampliar e aprofundar antigos questionamentos, no viés político e mercadológico os avanços parecem ser bem mais tímidos. O crescente abismo entre a produção artística contemporânea e o público é significativo demais para ser ignorado, e parece negar a (já antiga) ideia de aproximar arte e vida através da performance.

Talvez a questão do risco seja um dos principais aspectos a serem destacados quando falamos das metáforas radicais que artistas como Orlan, Chris Burden, os Acionistas Vienenses e tantos outros literalmente sentiram na pele. Talvez uma das grandes lições que as gerações mais jovens possam aprender com estes artistas seja encarar o risco da maneira mais ampla possível no ato criativo: o “risco como prática do pensamento”, na feliz expressão de François Pluchart (1984). Afinal, tão ingênuo quanto pensar nestas performances como absolutamente redentoras ou revolucionárias é negar qualquer efeito

transformador que possam vir a exercer na sociedade. Na pior das hipóteses, a polêmica pode nos levar à reflexão e ao aprofundamento das discussões. Correr riscos no campo da arte não significa apenas submeter-se a situações de perigo real à integridade física em performances muitas vezes identificadas com um radicalismo que beira o patológico, mas encarar o ato criativo em toda sua potencialidade transgressora. Retomando as metáforas de Bataille sobre a reprodução humana, podemos comparar a criação artística ao processo reprodutivo (envolvendo ideias e ações no lugar das células), com toda a violência e incerteza que este movimento necessariamente representa.

Referências bibliográficas

- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. Paris: Litteratura, 2010 [1863].
- BARTHES, Roland. “Le grain de la voix”. *L’obvie et l’obtus*. Paris: Seuil, 1982.
- BATAILLE, Georges. *L’érotisme*. Paris: Minuit, 1957.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe – volume 2*. Paris: Gallimard, 1990 [1949].
- BISHOP, Claire. *Participation – Documents of Contemporary Art Series*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BURDEN, Chris; BUTTERFIELD, Jan. “Through the Night Softly”. BATTCKOCK, Gregory; NIKLAS, Robert (Org.) *The art of performance: a critical anthology*. UBU Editions, 2010 [1975].
- BUTLER, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, 1988.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. Nova York: Routledge, 2004.
- CASTARÈDE, Marie-France. *La voix et ses sortilèges*. Paris: Les Belles Lettres, 2004.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas: 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- _____. *Lygia Clark – Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: MEC-Funarte, 1980.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DOLAR, Mladen. “The object voice”. ŽIŽEK, Slavoj; SALECL, Renata (Org.) *Gaze and voice as love objects*. Durham e Londres: Duke University Press, 1996.
- FABER, Alyda. “Saint Orlan: ritual as violent spectacle and cultural criticism”. BIAL, Henri (Org.) *The Performance Studies Reader*. Nova York: Routledge, 2008.

- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- _____. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000a.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance art: from futurism to the present*. Londres: Thames and Hudson, 2001.
- GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2006.
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- HANISCH, Carol. “The personal is political”. Disponível em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonalisPol.pdf> (acesso em 04/05/2011).
- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JONES, Amelia. “Live art in art history: a paradox?”. DAVIS, Tracy C. (Org.) *The Cambridge companion to performance studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- _____. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- _____. *Adeus ao corpo*. Campinas: Papyrus, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. California: University of California Press, 1997 [1973].
- LYOTARD, Jean-François. *The Inhuman: reflections on time*. Trad. Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby. Cambridge: Polity Press: 1991.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002.
- NASIO, J.-D. *Meu corpo e suas imagens*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- NOCHLIN, Linda. *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*. Londres: Thames and Hudson, 1994.

OITICICA, Hélio. “Bases fundamentais para uma definição do 'parangolé'”. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=49&tipo=2> (acesso em 10/05/211).

ONG, Walter J. *Orality and literacy - the technologizing of the word*. Londres: Routledge, 1982.

ORLAN. “Manifeste de l'art charnel”. *La Voix du Regard*, nº 12, 1999.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

PLUCHART, François. “Risk as the Practice of Thought”. BATTCKOCK, Gregory; NIKLAS, Robert (Org.) *The art of performance: a critical anthology*. UBU Editions, 2010 [1984].

ROSENBERG, Harold. *The tradition of the new*. Cambridge: Da Capo Press, 1994 [1959].

RYLE, Gilbert. *The concept of mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002 [1949].

SAG, Jean-Pierre. “Corps et représentation dans la performance”. JIMENEZ, Marc (Org.) *Corps et arts*. Paris: Klincksieck, 2010.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1995 [1916].

SCHNEIDER, Richard. *Performance theory*. Nova York: Routledge, 2003.

SILVA, Priscilla Ramos da. “Os acionistas vienenses: revolucionários ou perversos?”. *Anais do IV Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP, 2008.

TURNER, Victor. “Liminality and communitas”. BIAL, Henry (Org.) *The Performance studies reader*. Nova York: Routledge, 2007.

_____. *The anthropology of performance*. Nova York: PAJ Publications, 1988.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.