

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
DOUTORADO EM FILOSOFIA

BRUNO ANDERSON SOUZA DA SILVA

O CORPO-ARTE EM DEVIR:
*A PERFORMANCE ARTÍSTICA COMO CONTRADISPOSITIVO FILOSÓFICO DE CONTROLE
DOS CORPOS*

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

BRUNO ANDERSON SOUZA DA SILVA

O CORPO-ARTE EM DEVIR:

A PERFORMANCE ARTÍSTICA COMO CONTRADISPOSITIVO FILOSÓFICO DE
CONTROLE DOS CORPOS

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de Concentração: Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof. Dr. Norman Roland Madarasz

Porto Alegre

2023

Ficha Catalográfica

S586c Silva, Bruno Anderson Souza da

O Corpo-Arte em Devir : a performance artística como contra dispositivo filosófico de controle dos corpos / Bruno Anderson Souza da Silva. – 2023.

252.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Norman Roland Madarasz.

1. biopolítica. 2. necropolítica. 3. dispositivo. 4. Corpo sem Órgãos. 5. performance artística; resistência. I. Madarasz, Norman Roland. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

BRUNO ANDERSON SOUZA DA SILVA

O CORPO-ARTE EM DEVIR:

**A *PERFORMANCE* ARTÍSTICA COMO CONTRADISPOSITIVO FILOSÓFICO DE
CONTROLE DOS CORPOS**

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de Concentração: Ética e Filosofia Política.

Aprovado em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. André Brayner de Farias – UCS

Prof.^a Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan – UFRGS

Prof. Dr. Agemir Bavaresco – PUC-RS

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza – PUC-RS

Prof. Dr. Norman Roland Madarasz – PUC-RS (Orientador)

Porto Alegre

2023

Dedico este trabalho àqueles que batalham e enfrentam o peso da depressão. E, de maneira especial, àqueles que, infelizmente, não encontraram salvação e sucumbiram à sua opressão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, por ser a base das minhas conquistas. Agradeço à minha irmã Kelly Janaína Souza da Silva pelos conselhos, incentivo e ajuda nos momentos bons e ruins, que contribuíram para a conclusão deste trabalho. Expresso minha gratidão ao meu orientador, o Prof. Dr. Norman Roland Madarasz, por sua compreensão, confiança, diálogo e assistência na produção deste trabalho. Agradeço ao meu amigo Francisco Carlos Vieira de Sá pelo apoio e pelas conversas. Sou grato à Universidade de Caxias do Sul por sempre me liberar para participar das aulas durante o período em que trabalhei na instituição. Agradeço à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa. Agradeço aos professores Dr. Agemir Bavaresco e Dr. Nythamar Hilario Fernandes de Oliveira Junior pela assistência nos trâmites burocráticos quando enfrentei dificuldades pessoais. Agradeço à minha psiquiatra Inês Iná Figueiró Gonçalves pelas conversas e tratamento que me permitiram concluir este trabalho. Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia pelo apoio institucional e pela estrutura disponibilizada ao longo deste trabalho. Além disso, gostaria de estender meus agradecimentos aos ilustres professores e colegas do colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUCRS, cuja contribuição por meio de valiosos aprendizados, diálogos e debates enriqueceram substancialmente esta pesquisa. Por fim, agradeço à banca examinadora composta pelos professores. Dr. André Brayner de Farias, Dr. Agemir Bavaresco, Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan e Dr. Ricardo Timm de Souza.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Se não você, então quem?
Se não agora, então quando?”

Gary Herbert

RESUMO

Neste estudo, fundamentamos nossa análise a partir da premissa de que a performance artística é contrária à necropolítica e a biopolítica que, por sua vez, querem disciplinar os corpos, já que a performance de arte produziria corpos indisciplinados. Ou seja, por meio da performance artística se poderia produzir micropolíticas ou algo em torno da criação de um corpo sem órgãos (CsO), como proposto por Antonin Artaud em sua última performance, intitulada *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947) (e melhor desenvolvido posteriormente por Gilles Deleuze e Félix Guattari), como veremos em nosso trabalho. Entre os objetivos dessa pesquisa está o de compreender os processos de subjetivação contemporâneos e as lutas contra as formas sistemáticas de domínio e disciplina dos corpos. Visa-se a observar se a experimentação artística pode gerar um corpo-devir, que se traduz por um acontecimento capaz de aumentar a potência de agir dos corpos e criar linhas de fuga de libertação. Por fim, busca-se responder à questão se haveria algo nas experimentações artísticas que poderia fazer emergir um corpo-devir, isto é, um acontecimento gerado a partir do encontro e da ruptura de corpos, capaz de aumentar sua potência de ação e como isso pode operar uma abertura inesperada na cultura e na arte, servindo como uma forma de resistência filosófica à política de controle dos corpos (biopolítica e necropolítica).

Palavras-Chave: biopolítica; necropolítica; dispositivo; Corpo sem Órgãos; performance artística; resistência.

ABSTRACT

In this study, we base our analysis on the premise that artistic performance stands in opposition to necropolitics and biopolitics, which, in turn, seek to discipline bodies, since artistic performance is seen as yielding undisciplined bodies. In other words, through artistic performance, one could potentially engender micropolitics or something in the vicinity of the creation of a body without organs (BwO), as proposed by Antonin Artaud in his final performance, titled "Pour en finir avec le jugement de Dieu" (1947) (and further elaborated upon by Gilles Deleuze and Félix Guattari), as we will explore in our study. Among the objectives of this research, we seek to comprehend the contemporary processes of subjectivization and the struggles against the systematic forms of domination and body discipline. The aim is to ascertain if artistic experimentation can give rise to a becoming-body, which translates into an event capable of augmenting the power to act of bodies and forging escape routes to liberation. Finally, we seek to address the question of whether there is something within artistic experiments that could bring forth a becoming-body, i.e., an event generated from the encounter and disruption of bodies, capable of increasing their power to act; and how this event can operate an unforeseen opening in culture and art, serving as a form of philosophical resistance to the politics of body control (biopolitics and necropolitics).

Keywords: biopolitics; necropolitics; device; Body without Organs; artistic performance; resistance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A BIOPOLÍTICA.....	25
1.1 A GENEALOGIA DA BIOPOLÍTICA E SUA EVOLUÇÃO PARA <i>TANATOPOLÍTICA</i>	31
1.2 DISPOSITIVOS, CONTROLE E SUBJETIVAÇÃO.....	48
1.2.1 Sociedades disciplinares e sociedades de controle.....	60
1.3 <i>NECROPOLÍTICA</i>	64
1.4 <i>ESQUIZOANÁLISE</i>	76
2 O CORPO.....	81
2.1 RAÍZES HISTÓRICAS E FILOSÓFICAS DA NOÇÃO DA PALAVRA CORPO.....	83
2.2 ARTAUD E O CORPO SEM ÓRGÃOS.....	91
2.3 CORPO SEM ÓRGÃOS (CsO) EM DELEUZE E GUATTARI.....	97
3 PERFORMANCE.....	113
3.1 EXPLORANDO AS ORIGENS HISTÓRICAS E PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS NA CRIAÇÃO DA <i>PERFORMANCE ART</i>	119
3.1.1 Explorações da <i>Performance</i>: Mundo (1960-1970).....	139
3.1.2 Explorações da <i>Performance</i>: Brasil (1960-1970).....	160
3.1.3 Mapeamento da evolução da <i>Performance</i>: Brasil e Mundo (1980 - 2000).....	169
3.1.4 <i>Performance</i> e Performatividade de Gênero: Estudos Contemporâneos.....	184
4 O DEVIR EM GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI.....	198
4.1 <i>PERFORMANCE</i> E DEVIR: RESISTÊNCIA E LIBERDADE.....	209
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	231
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	239

INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas décadas, têm surgido diversas abordagens e discussões em diferentes áreas sobre o tema do corpo, levantando questionamentos sobre se o assunto já foi exaustivamente explorado ou se ainda há novas perspectivas a serem consideradas. Na contemporaneidade, o corpo tem adquirido cada vez mais relevância, e, antes de reforçar sua evidência e obviedade, precisamos devolver-lhe algum elemento de surpresa. Em vez de buscar uma definição estática do que constitui um corpo, talvez seja necessário apresentar o corpo por meio de diferentes manifestações corpóreas, ou seja, práticas que evidenciem sua multiplicidade. Historicamente, o corpo tem ocupado uma posição central em diversas culturas e civilizações, sendo retratado como um marcador temporal pela arte, filosofia, biologia, fotografia, entre outras disciplinas. Todos nós possuímos um corpo, cujas características podem exercer efeitos profundos e abrangentes em nossa maneira de viver. Nossas percepções do mundo, nossa forma de agir nele, nossas vulnerabilidades e a forma como os outros nos percebem e interagem conosco são todos influenciados pela forma como nosso corpo está incorporado.

Diante disso, ao longo dos séculos, diversos regimes de poder têm atuado e ampliado seu controle sobre os corpos, reconhecendo a importância do corpo ao longo da história e, especialmente, nos últimos séculos. O presente estudo busca entender como os corpos evoluíram e foram produzidos para que determinados tipos de regimes econômicos pudessem funcionar. Também será abordado de que maneira isso aconteceu. Nesta tese optou-se pela realização de uma breve genealogia da palavra corpo, principalmente nos âmbitos da filosofia e da arte, temas principais desta tese. Para que isso fosse possível, foi preciso analisar também as práticas histórico-corporais que deram potência aos corpos e as que lhes despotencializaram, calaram e capturaram e, principalmente, quais as suas linhas de fuga para eles voltarem a ter uma voz.

Neste estudo, optou-se pela utilização do método hermenêutico que, por se tratar de um método interpretativo, busca compreender e/ou explicar um determinado texto ou expressão de forma mais geral, para depois alcançar uma compreensão em seu sentido mais profundo, tentando uma alegoria com o presente. Para a obtenção dos resultados propostos foram utilizados autores contemporâneos dos campos da filosofia, das artes e das ciências sociais. Foi necessário também investigar as diversas informações que compõem o processo hermenêutico, tais como autores, textos, comentadores, etc., realizando uma comparação de obras produzidas sobre o tema em diferentes anos e países.

Gilles Deleuze é um dos autores que foi estudado. Ao longo de seu percurso filosófico, pode-se observar a importância que o filósofo conferiu a alguns domínios exteriores à filosofia, tais como a literatura, a psicanálise, as artes, a pintura e o cinema, entre outros. Esses trabalhos, ao contrário do que se poderia pensar, não se caracterizam por serem justificativas ou explicações filosóficas para questões observadas nesses campos. Mas sim, por identificarem quais as possíveis interseções existentes entre esses domínios e a filosofia, mostrando assim quais conceitos filosóficos podem ser criados e/ou suscitados a partir deles. Ou seja, ele retira a filosofia do seu habitual papel de reflexão sobre outros domínios, para pensar com eles e não mais sobre eles. Para este trabalho, foram explorados alguns conceitos criados, apropriados ou dissecados por Gilles Deleuze, alguns de modo solo e outros em parceria com Félix Guattari. Alguns desses conceitos são: *sociedade de controle*, *rizoma*, *corpo sem órgãos (CsO)*, e *máquina (Desejante)*.

Além de Gilles Deleuze e Félix Guattari, também foram trabalhados alguns conceitos de outros filósofos como Michel Foucault (biopolítica), Giorgio Agamben (*tanatopolítica*, *estado de exceção*, *dispositivo*, *vida nua*, etc.), Judith Butler (*Performatividade*) e Achille Mbembe (*necropolítica*). O estudo desses conceitos nos autores acima citados se mostrou necessário para podermos desenvolver uma linha cronológica da noção de corpo ao longo da história, de sua captura por meio dos dispositivos de controle, disciplinamento, esquadramento e reconstrução, até o seu uso para fins de vida (*bio*) e morte (*necro*) pelos governos.

Para a consolidação deste estudo, foram efetuadas investigações bibliográficas que promoveram a compilação e análise das informações e a exposição de obras e acontecimentos históricos e contemporâneos, buscando também a comparação dos termos trabalhados a partir dos temas propostos pelos estudiosos. A fim de que esses objetivos fossem alcançados, foi realizada, ainda, uma abordagem exploratória, analítica e descritiva. Essas metodologias, em complemento ao método hermenêutico, possibilitaram uma significativa flexibilidade, fato que ajudou a tornar o problema mais explícito e permitiu a construção de hipóteses que levaram em consideração os mais variados aspectos relativos ao tema proposto. Nossa pesquisa pretendeu compreender melhor os processos de subjetivação contemporâneos e as formas de lutar contra os mecanismos de controle, ou seja, os conjuntos e forças presentes na sociedade civil, normas, instituições, sujeitos, lógicas de operacionalização de subjetividades, etc., que tentam dominar e disciplinar os corpos.

A principal premissa desta tese foi a de que a *performance* artística contraria a biopolítica que quer disciplinar os corpos ao produzir corpos indisciplinados que não estão

sujeitos aos mandos e desmandos do poder, aumentando sua potência de agir. Dessa forma, buscou-se responder à seguinte questão: **haveria algo nas experimentações artísticas que poderia fazer emergir um *corpo-devir*, isso é, um acontecimento gerado a partir do encontro e da disruptura dos corpos, capaz de aumentar sua potência de agir?**

Como tema principal desta tese, analisamos se o corpo, por meio da *performance* artística, pode servir para produzir micropolíticas ou algo similar à criação de um corpo sem órgãos (CsO), como é proposto por Antonin Artaud, mais especificamente em sua última *performance* intitulada *Pour en finir avec le jugement de Dieu*¹ (1947), e melhor desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari nos livros *L'Anti-Édipe: capitalisme et schizophrénie I (1972/1973)*² e *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie* (1980)³. Também buscou-se mostrar como, por meio da arte e da criação artística, é possível criar um corpo em devir, capaz de fugir desse domínio imposto pelo poder, ou, nas palavras de Antonin Artaud, do *juízo de Deus*. Almejando a melhor resposta para tal questionamento, o principal objetivo deste trabalho foi demonstrar como a *performance* artística nos auxilia a experimentar e a criar um corpo-sem-órgãos (CsO), aumentando sua potência de agir a partir do corpo e do movimento e como isso – juntamente com a presença corporal do artista – pode operar uma abertura inesperada na cultura e pode, ainda, ser uma forma de resistência filosófica à política de controle dos corpos. O que tornaria possível, assim, a invenção de outras corporeidades a partir do movimento, por meio de um corpo-devir, produzindo linhas de fuga capazes de nos arrancar do óbvio e servindo como contradispositivo à biopolítica/*necropolítica*.

Por fim, nosso trabalho defendeu que a *performance* artística pode levar a uma disruptura, (no sentido de uma ruptura ou de uma quebra de continuidade) do corpo em relação ao poder estatal (Juízo de Deus). Uma vez que, o corpo, a arte e o artista estão em constante processo de relações construídas no mundo e que constroem o mundo e o corpo, o corpo não é um produto acabado e ensimesmado, mas está em constante metamorfose. O corpo produz o mundo, a natureza, a realidade e, concomitantemente, é produzido por eles. Por isso, para lutar de forma insurgente contra esses regimes que, nos dias hodiernos, esquadrinham e controlam os corpos com rígida disciplina por meio de instituições corretivas e dispositivos de controle cada vez mais elaborados e sedutores, é necessário que aconteça essa disruptura. Um corpo-devir é gerado dessa disruptura, que pode ser originado com a

¹ *Para acabar de vez com o Juízo de Deus* em português

² Nesta tese utilizaremos a seguinte tradução: DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia I**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

³ Nesta tese utilizaremos a seguinte tradução: DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Trad Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

produção de um corpo sem órgãos (CsO) por meio da *performance* artística. Esse corpo, por sua vez, muda seu status de máquina desejante para outros tipos de máquina.

Já faz algum tempo, pelo menos desde o final dos anos 1950, que a arte ultrapassou as paredes dos museus e galerias e se transportou para os espaços públicos, ocupando dia após dia cada vez mais espaço na vida cotidiana. As ditas Vanguardas do final do século XIX e início do século XX afirmam sua importância histórica por meio da virada e da quebra dos paradigmas das artes clássicas e acadêmicas para a evolução e o nascimento da arte conceitual, que permite o nascimento das vanguardas e que rompe com os velhos paradigmas, além de permitir a transformação da história da arte, aproximando-a ainda mais da filosofia e produzindo formas de resistência contra governos autoritários ou, ainda, reivindicações e militâncias por direitos a igualdade racial, de gênero, entre outras. Cabe ressaltar que, antes das vanguardas, a arte, mais elitizada e acadêmica, era quase que exclusivamente feita por homens brancos. Por isso a importância das vanguardas que, de uma certa forma, profanaram as artes clássicas e as restituíram ao uso comum.

No passado, essa ocupação até gerou certa estranheza, mas cada vez mais vem sendo aceita e se popularizando. Mais tarde, especificamente a partir dos anos 1980, o capitalismo, marcadamente financeiro, fez com que tanto as artes quanto as vidas das pessoas se tornassem, de certo modo, instrumentalizadas, se utilizando e se nutrindo dessa criação para a produção de capital e fazendo com que a arte, em vez de provocar estranhamento, se assemelhasse ao sistema, tornando-se vaidosa e participando de bom grado da glamourização por ele patrocinada.

Na contemporaneidade, principalmente após os anos 2010 com o avanço da internet e o surgimento das redes sociais, a criação, que outrora era uma característica principalmente dos artistas, publicitários e outras profissões voltadas para a criação, divulgação ou entretenimento, passa a ser indispensável para o sistema de produção do capital, fazendo com que todos os indivíduos tenham que ter e exercer seu potencial de criar, fazendo disso, inclusive, uma profissão - *criador de conteúdo digital*. Ou seja, nos dias de hoje, todo ser humano que quer pertencer, independentemente de ser artista ou não, deve estar conectado em alguma rede social e deve criar e ser criativo. Porém, esse ser criativo não permite experimentar, no sentido de invenção, de criação de novos possíveis, mas sim, cada vez mais se observa repetições. Ou seja, quem manda é a lógica do mercado, que nos convida a criar, mas seguindo sempre as mesmas trilhas e caminhos já conhecidos e supostamente garantidos.

Entretanto, algumas criações e principalmente experimentações artísticas por meio do uso dos corpos podem mostrar saídas, outros modos de relação ou, ainda, outras

perspectivas entre o corpo, a cultura e a subjetividade, na medida em que colocam em xeque o próprio corpo, a cultura e a subjetividade, trazendo à tona a multiplicidade plural, improvável e contagiante desses elementos e das suas misturas, mostrando a força dos seus devires. Esse é o caso das *performances* de meados dos anos 1960 a 1980, que serviram como forma de resistência nos mais diversos países. Cabe lembrar que neste período, no Brasil, os artistas viviam o peso e a censura da ditadura e tiveram trabalhos censurados por utilizarem da arte e dos corpos, de forma inteligente e subversiva, como meio de resistência ao governo autoritário e aos mandos e desmandos do capitalismo. Esses artistas conseguiram, com suas criações, realizar manifestações artístico-políticas, na música, (*Tropicália*), no cinema (*cinema novo* e *cinema marginal*), nas artes visuais, no teatro e na poesia. Também cabe lembrar, que, nesse período, em diversos outros locais do globo estavam acontecendo movimentos importantes e de luta, como o *Maião de 1968*, na França, a *Guerra do Vietnã* (1959-1975), entre outros. Nesta tese, serão priorizadas as obras, manifestações e artistas brasileiros, como forma de delimitação de tema e por se tratar do local onde este estudo está sendo produzido. Vale lembrar ainda que os pesquisadores, assim como os artistas, também são criadores em relação ao campo de problemas nos quais estão inseridos e, nessas circunstâncias, sobretudo ao longo dos anos 1970, aliaram-se a movimentos sociais de minoria étnicas, de classe e de gênero. No caso do Brasil, também existia uma posição crítica que combatia e questionava o governo, na luta contra a ditadura. Portanto, além de ter um cunho crítico e questionador, esses trabalhos também tinham uma preocupação estética, experimental e inventiva, se utilizando das novas tecnologias e explorando os avanços capitalistas contra o próprio capitalismo.

Enquanto as *performances* brasileiras contrariavam a ditadura militar, nos Estados Unidos elas se opunham à Guerra do Vietnã. As *performances* tinham como principal proposta o desregramento gerando desconforto por meio dos seus corpos, tidos por esses artistas como alienados e anestesiados. Muitos artistas, inclusive, negaram que suas *performances* fossem registradas, com o intuito de impedir que suas obras fossem utilizadas como fetiche ou com fins financeiros, como veremos no capítulo 3. Ao negarem o registro de documentação de suas obras, podemos dizer que as ações desses artistas se fundiam à obra, tornando impossível distinguir o sujeito e o objeto dos trabalhos, além de impossibilitar a mercantilização de suas *performances*. Essa postura crítica não ficou restrita somente ao mercado da arte, mas se estendeu também às demais instituições legitimadas e legitimadoras do meio artístico. No Brasil, durante toda a década de 1970, período em que os militares estavam no poder, uma das estratégias de governo era a proliferação e multiplicação do medo,

silenciando os corpos no que se refere à política, no sentido tradicional do termo. Restava apenas uma pequena criação de experimentação marginal, que era duramente reprimida, muitas vezes com violência, censura, prisão, tortura e menosprezo por parte dos militares, que desincentivavam tais práticas. Já nos anos 1980, quando os militares deixaram o poder e deram lugar a uma frágil democracia, quem assumiu essa faixa de experimentação - que deveria ser dos artistas - foi o capitalismo. Mais especificamente, a grande indústria do entretenimento (televisão), dos produtos e serviços e da publicidade, que oferecem prazer, originalidade, e exclusividade e faz com que os corpos busquem formas de experimentação que não sejam "políticos" - caminho que foi barrado pelos militares pela censura, pela dor e pelo medo.

Em outras partes do mundo, nessa mesma época, alguns artistas como Cris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramovic e outros, por sua vez, submetiam seus próprios corpos e vidas a situações reais de perigo. Muitas de suas *performances* visavam medir a resistência dos seus corpos para justificar suas ações, o que muitos classificavam como loucura. Os artistas afirmavam que tais atitudes eram necessárias para tirar o corpo do estado de anestesia no qual se encontravam a sociedade e os indivíduos. Assim, muitas vezes essas obras acabavam por ter *performances* de agressão permitida ao corpo, nudez, exploração e quebra de tabus em espaços públicos e até mesmo a utilização de sangue e excrementos. Essas ações dos artistas, em meio a períodos de tamanha restrição e imposições governamentais, sinalizavam para a urgência de chamar a atenção para um corpo marcado pela opressão social ou, em termos foucaultianos, docilizados. De forma figurativa, esses artistas imputavam aos seus próprios corpos biológicos agressões e críticas para uma espécie de corpo social. Ou seja, o corpo com o qual os artistas lidavam não se restringia a limitações biológicas, mas se tratava de um corpo cerceado pelas condutas socialmente desejáveis, um corpo moldado pelo mundo externo e pelos padrões sociais e culturais. Era a esse corpo que os artistas infligiam seus golpes e esgarçavam sua pele, gerando impacto e até repulsa, na tentativa de tornar a sociedade menos apática. Fazendo isso, os artistas permitem que a arte proporcione a descoberta de novos limiares possíveis, já que o papel das artes é nos dar pistas das zonas limítrofes, das bordas e dos pontos de fuga. As artes do corpo, por exemplo, ajudam a indicar pontos de encontro e de desencontro entre o próprio corpo e o pensamento, auxiliando a problematizar as dimensões intensivas de nossos corpos e subjetividades.

Aqui podemos trazer o conceito de *dispositivo*, apresentado e desenvolvido no capítulo 1, que é definido por Agamben como “um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguística e não linguística no mesmo título: discursos,

instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc.”⁴. Pode-se dizer que os dispositivos possuem uma função estratégica e encontram-se em uma relação com o poder. Eles sempre existiram no mundo, mas pode-se dizer que atualmente não há um só momento na vida dos viventes que não seja moldado, corrompido ou controlado por algum tipo de dispositivo. Ainda segundo o autor, para combatê-los é preciso realizar uma separação que é uma espécie de sacrifício, que geralmente muda de cultura para cultura. Na antiguidade, era um sacrifício no sentido literal da palavra, que nos tempos atuais foi substituído por sacrifícios de desejos, ou desejos submetidos a privações. Mas o intuito continua o mesmo: o de estabelecer a transformação ou passagem de algo comum, “profano”, para um âmbito separado. Em outras palavras, uma separação do profano e do sagrado, do humano para o divino. Todavia, caso o dispositivo seja revertido, aquele que foi separado pode ser restituído, ou “profanado”, voltando ao uso comum. Assim, a profanação serve como uma forma de contradispositivo, que devolve ao uso comum aquilo que o sacrifício havia dividido ou separado.

No livro *Profanações*⁵, Agamben explora a relação especial entre *usar* e *profanar*. Ele argumenta que profanar algo implica em dar a ele um novo uso, rompendo com sua condição anteriormente consagrada ou destinada ao sagrado. No contexto religioso, as coisas consideradas sagradas eram aquelas que pertenciam aos deuses e estavam além do alcance dos seres humanos para seu uso livre. Assim, qualquer transgressão dessa reserva era considerada sacrilégio, ao colocar algo destinado ao uso divino à disposição dos mortais. No entanto, aquilo que foi separado também pode ser devolvido à esfera profana. Portanto, profanar significa restituir algo ao uso comum dos seres humanos. Agamben destaca que essa noção de uso não é algo natural, mas requer uma profanação para ser acessada. Em suas palavras: "O puro, o profano, livre dos nomes sagrados, é o que é devolvido ao uso comum dos homens. No entanto, o uso não se apresenta como algo natural; de fato, só se tem acesso a ele por meio de uma profanação⁶." Quando o uso perde sua capacidade de potência, torna-se uma forma de aprisionamento, resultando em processos de subjetivação e *dessubjetivação* dos indivíduos. Ele exerce um controle sobre a vida, restringindo os indivíduos a agir e utilizar de maneira específica. Esses dispositivos, de acordo com Agamben, capturam os indivíduos para um uso particular, sempre em benefício de uma estratégia que os submete aos cálculos do poder.

⁴ AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009. p. 30.

⁵ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

⁶ Ibid., p. 58.

Portanto, é necessário profanar o dispositivo e devolvê-lo ao uso comum, desfazendo essa captura e restituindo a liberdade de uso.

É nesse sentido que o contradispositivo age, de forma a lutar contra a opressão e a dominação, devendo ser ativado por meios que sejam diametralmente opostos aos dispositivos de poder e controle utilizados pelos opressores. Em outras palavras, a luta política e social não deve restringir-se aos limites e estruturas estabelecidos pelo poder dominante, mas sim ocorrer fora desses limites, em espaços e formas de organização que não sejam controlados e determinados pelo sistema de poder existente. O contradispositivo propõe que as pessoas se organizem em movimentos sociais autônomos e horizontais, buscando desafiar e desestabilizar as estruturas de poder existentes. Essas práticas políticas insurgentes, visam subverter as normas e valores dominantes, construindo novas formas de vida e organização social a partir da base. Somente quando o dispositivo é desativado é possível alcançar uma forma-de-vida. Nesse estado, todas as operações do biopoder são interrompidas, assim como a distinção entre vida nua (*zoé*) e vida política (*bíos*) desaparece. Essa forma-de-vida nunca pode ser separada de sua forma, contrariando a proposição aristotélica de separação. Ela se constitui como uma unidade indivisível, impossível de ser isolada ou mantida separada dela mesma⁷. É nesse sentido que podemos pensar a *performance* artística como uma forma de luta e resistência filosófica, ou melhor dito, como um contradispositivo contra as políticas de dominação do corpo que culminam com a *docilização* dos corpos e o controle sobre a vida (biopolítica) e a morte (*tanatopolítica*). Afinal, o poder, mais do que reprimir as energias do corpo, suscita-as, controla-as e apodera-se de sua vitalidade.

Após essa breve reconstrução acerca do tema, buscou-se problematizar e lançar um novo olhar prospectivo ao tema na contemporaneidade, tratando o que tem sido feito do corpo, e do que dele queremos, no sentido de aumento ou diminuição da sua potência de agir. Seguindo a discussão, foram explorados, em linhas gerais, os processos de subjetivação em interrelação com os modos de produção das corporeidades, que na atualidade confluem para a onipresença de um corpo-imagem (corpos capturados), mas que ainda abrem-se para outras possibilidades, ou seja, estratégias viáveis para a invenção de outras corporeidades (CsO), a partir do movimento especialmente da *performance* artística, por meio de um corpo-devir.

Aqui se pretende, ainda, entender melhor o que levou o corpo a essa situação de captura e cultura (*body-building*, plásticas, etc.), com sua aparente busca pelo prazer (um suposto hedonismo), *máquina desejan*te (como dito por Deleuze e Guattari), cujo principal

⁷ AGAMBEN, Giorgio. **Uso dos corpos**: [Homo sacer, IV, 2]. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 233

objetivo é negar a morte. No entanto, seu ímpeto inicial é recusar o devir inevitável do corpo, ou seja, perecer. Apagam-se os sinais da passagem dos anos, da gula, do sedentarismo, dos "excessos", para garantir o acesso ao prazer, ao gozo das maravilhas do mercado, infinitamente. Conserva-se o corpo, a subjetividade, a vida, enfim, no rumo certo em direção a um ideal de beleza, juventude e fluidez, que seriam as garantias do prazer e da felicidade. Só que esse viver é percebido como dever, uma nova distribuição das coações, ou seja, como um novo disciplinamento, como dito por Michel Foucault.

O presente estudo conta com quatro capítulos, estruturados de maneira similar: uma abordagem histórica e genealógica de alguns termos considerados importantes para o desenvolvimento da discussão, e uma segunda parte mais analítica e crítica, em que a pesquisa é atualizada para as principais discussões contemporâneas, na qual são inseridas algumas conclusões acerca do tema pelo autor.

No capítulo 1 deste trabalho, foram abordadas as origens da utilização política dos corpos, por meio da análise genealógica do termo *biopolítica* e sua posterior evolução para a denominada *tanatopolítica*, que estabeleceu um complexo dispositivo de controle sobre a morte. Além disso, foram apresentados os desdobramentos históricos e as influências do período colonial e escravocrata no Brasil, que se estendem até a contemporaneidade. Uma abordagem crítica-filosófica do conceito-chave de biopolítica também foi realizada, proporcionando uma compreensão das relações humanas na era moderna. No contexto dessa discussão, foram exploradas as concepções de dispositivos de controle sobre indivíduos e populações, com o objetivo de tornar seus corpos "dóceis", como conceituado por Foucault. Nesse sentido, foram apresentados alguns dos conceitos fundamentais que serão mais desenvolvidos nos capítulos subsequentes, fornecendo explicações sobre como os corpos são controlados, disciplinados, monitorados e subjugados por meio de diversos e perversos dispositivos, no âmbito da biopolítica. Nesse capítulo, também foram discutidos outros autores e conceitos que se mostraram relevantes para a discussão e/ou complementaram os temas abordados. Isso inclui os conceitos de *dispositivo*, *profanação* e *campo de concentração* do filósofo italiano Giorgio Agamben, bem como as noções de *sociedade disciplinar* de Michel Foucault e *sociedade de controle* de Gilles Deleuze, entre outros. Iniciou-se também a discussão sobre a transição da biopolítica para a *necropolítica*, examinando extensivamente os escritos de Mbembe a respeito dessa evolução e as implicações para os fundamentos da filosofia política. Conforme destacado por Mbembe, a noção de biopoder é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte.

O capítulo 2 deste trabalho inicia-se com uma visão geral sobre a abordagem filosófica do corpo, destacando a contribuição de diversos filósofos ao longo da história que se dedicaram a explorar esse tema. Além disso, é realizada uma recapitulação da origem da palavra "corpo" e de seu desenvolvimento no contexto da cultura ocidental, adquirindo o significado que lhe atribuímos atualmente. Também é desenvolvida a discussão em torno do paradigma disjuntivo corpo/alma, que remonta aos gregos e à tradição judaico-cristã. Essa dualidade é reforçada pelo cartesianismo, que valoriza principalmente a razão. No desfecho deste capítulo, é apresentado o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO), desde sua menção inicial em Artaud até sua conceituação por Deleuze e Guattari. O CsO é compreendido pelos autores como um fluido amorfo que se revela “na conexão de desejos, na conjunção de fluxos, num contínuo de intensidade”⁸. Ele não está vinculado a conceitos tradicionais de forma, estrutura ou organicidade, neutralizando toda a historicidade do corpo e lançando-se em novas concepções. Tal delimitação é importante, uma vez que existem inúmeros debates sobre o corpo e suas potências, recebendo mais ou menos destaque. Por fim, neste capítulo, é apresentado o conceito de *esquizoanálise* desenvolvido por Deleuze e Guattari.

No capítulo 3, realizamos uma ampla conceituação e discussão sobre o tema central desta tese, a arte da *performance*. Para melhor compreender a trajetória e o desenvolvimento da *performance* ao longo do tempo, foi traçada uma linha cronológica que abrange o final do século XIX até os dias atuais, com ênfase nas décadas de 1960, 1970 e 1980, períodos marcados por intensa atividade cultural, transformações significativas e tensões globais. Essa cronologia se baseia em estudos de renomados pesquisadores da área, como Roselee Goldberg, Jorge Glusberg, Regina Melin e Renato Cohen.

Roselee Goldberg, reconhecida estudiosa da arte da *performance* com renome internacional, oferece uma análise minuciosa e detalhada dos eventos que levaram ao desenvolvimento do conceito contemporâneo de *performance*. Seu trabalho é fundamental para compreender as origens e a evolução dessa forma de expressão artística. As contribuições de Jorge Glusberg também são relevantes, já que ele apresenta argumentos fundamentais que fortalecem e complementam os estudos de Goldberg, aprofundando a compreensão da *performance* como fenômeno cultural e artístico de grande importância global.

No contexto brasileiro, Regina Melin e Renato Cohen desempenham papéis significativos ao aproximar as discussões sobre *performance* dos acontecimentos e práticas

⁸ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 14-15

artísticas ocorridos no país nas décadas de 1960, 1970 e 1980. No contexto brasileiro dos anos 1960, quando artistas como Hélio Oiticica (por meio de suas criações conhecidas como *Parangolés*)⁹, Lygia Pape e Lygia Clark, que desempenhou um papel fundamental ao abrir novas perspectivas para a arte contemporânea no Brasil. Ao rejeitar a ortodoxia do concretismo, Clark estabeleceu uma nova linguagem abstrata na arte brasileira ao fundar o movimento Neoconcretismo. Durante o período de 1960 a 1964, ela desenvolveu esculturas articuladas conhecidas como "Bichos", que foram concebidas exclusivamente para serem manipuladas pelo público. Sua obra extrapolava o espaço tradicional da tela, explorando materiais, técnicas e ações em sua prática artística. Embora não diretamente por meio de *performance* (pois esta ganhou força no país apenas posteriormente, nos anos 1980, conforme será explorado neste estudo), esses artistas descobriram novas formas de explorar procedimentos que enfatizavam a total incorporação e integração do corpo na obra de arte. A análise desses exemplos expande nossa compreensão da *performance* como um campo de estudo relevante dentro do contexto artístico e cultural brasileiro.

Com base nas pesquisas dos autores mencionados, a primeira seção do referido capítulo apresenta uma breve genealogia da arte da *performance* desde seu surgimento no final do século XIX e início do século XX, com atenção especial para os anos 1960, 1970 e 1980, período em que a *performance art* se desenvolveu e evoluiu, abrangendo conceitos como *happening* e *body art*, entre outros, até adquirir a denominação e conceituação de *performance art*. Em seguida, é abordado o significado do termo e as adições propostas ao longo do século, culminando no século XXI. No decorrer dessa seção são apresentadas algumas que contribuem para a temática abordada nesta tese. No final do capítulo, são discutidas algumas das pesquisas e debates mais recentes sobre o tema, presentes tanto na arte quanto na filosofia, como evidenciado nas obras de Judith Butler e Diana Taylor, que demonstram como a *performance* pode servir como forma de resistência como proposto nesta tese. O objetivo do capítulo é conceituar a *performance*, além de discorrer sobre suas concepções filosóficas e artísticas. A seleção desses autores se baseia na relevância de suas contribuições para a ampliação dos estudos sobre *performance* ao longo do último século e das décadas recentes.

Ao longo do século XX, a arte da *performance* alcançou seu pleno desenvolvimento, evoluindo por meio de várias formas e em diferentes países. Nesse breve resumo apresentado

⁹ Uma escultura móvel é um tipo de capa, bandeira, estandarte ou tenda que revela plenamente seus tons, cores, formas, texturas, grafismos e textos, bem como os materiais utilizados em sua execução, por meio dos movimentos de quem a veste.

no capítulo 3, o foco recai sobre os fluxos de maior criatividade e significado artístico pelos quais o movimento se deslocou, visando compreender a conexão entre os primeiros trabalhos da década de 1910 e a *performance* contemporânea. Esses autores e suas obras são peças-chave para uma análise aprofundada e embasada da trajetória da *performance* como expressão artística, contribuindo para a compreensão de suas origens, desenvolvimento e significados tanto em nível global quanto no contexto específico do Brasil. Suas referências são fundamentais para os objetivos propostos por esta pesquisa.

O quarto e último capítulo inicia com uma conceituação de *devenir* em Deleuze e Guattari, remontando ao significado proposto por Heráclito, filósofo pré-socrático. Eles deslocam e transformam as perspectivas ancoradas na representação e na identidade, que são categorias do *si mesmo*, abrindo a possibilidade de se pensar no outro e, portanto, abrindo caminho para a alteridade, em outras palavras, ser o outro, ou seja, designa o exercício de colocar-se no lugar do outro, de perceber o outro como uma pessoa singular e subjetiva. Ao pensar o *devenir* em relação ao corpo, pensa-se na própria impermanência do corpo. Se pensarmos atentamente na contemporaneidade, é facilmente possível identificar e diferenciar pelo menos duas séries de corporeidades. Uma, cuja a existência é estratificada, onde o corpo-organismo pode servir à discursividade de um *Eu*. Estratos podem ser entendidos como camadas, ou seções, divisões que compõem um sistema organizado, uma camada ou uma faixa. Em outros âmbitos teóricos, também podem ser utilizados para realizar a classificação dos indivíduos a partir de suas condições socioeconômicas - estrato social. Na obra de Deleuze e Guattari, esses estratos são entendidos como acumulação de matérias, de coagulação, de sedimentação que impõem formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, forças organizadas para extrair um trabalho útil dos corpos. Dessa forma, o estrato configura uma amálgama dos corpos e lhes impõe controle, obtendo influência sobre nossas vidas e desejo. Deleuze e Guattari pontuam que existem três grandes estratos relacionados a nós, ou seja, que nos controlam e nos amarram mais diretamente: *organismo, a significância e a subjetivação*.

A outra série é a que o corpo está em processo de construção de um corpo-sem-órgãos (CsO), ou seja, um corpo-*devenir*, que se abre para as experimentações explodindo com o *Eu* de seu interior, pois não há um corpo: há que produzi-lo. Para a produção dessa segunda série, a presente tese analisa a *performance* artística, pois o que há de mais interessante nas *performances* artísticas é justamente essas tentativas de subverter a obviedade do corpo. Então, foi proposto o *corpo-*devenir**, que é uma problematização do corpo que temos experimentado em nossa contemporaneidade. A arte aqui nos mostra que há uma vida crua

antes de qualquer organização prévia do corpo e que por meio da *performance* se abre um leque de oportunidades para o corpo se deformar, mostrando infindáveis possibilidades ao exercício e criação de novas corporeidades, possibilitando criar voz por meio dos mais simples movimentos.

O corpo em movimento, no caso aqui considerado pelas *performances*, demonstra por meio da carne sua dor e/ou sua alegria, possibilitando, inclusive, a relação corpo-pensamento, onde o corpo fala sem precisar de palavras. A voz é substituída pelo movimento, que forma fluxos de interiorização e exteriorização. Será averiguado, ainda, se é possível que esses corpos que os artistas fustigavam (ou, utilizando a terminologia de Giorgio Agamben, profanavam) podem servir como forma de resistência para enfrentar os biopoderes e *necropoderes*, cada vez mais difundidos e aceitos em nosso tempo. Afinal, é em conflito com esse corpo, sujeitado à racionalidade e a disciplina, que muitos movimentos artísticos irão se posicionar criticamente, enfrentando os governos ou lutando por causas sociais e contra o capitalismo. Ou, ainda, lutando pelo simples direito de liberdade de expressão, cada vez mais cerceado pelos governos autoritários. Assim, esse corpo se torna subversivo, sendo político, e não mero espetáculo. É a afirmação do corpo, da voz e da vida pública.

Como fechamento, apresenta-se uma possível resposta a nossa questão norteadora, descrevendo algumas *performances* ou ações que tiveram como estratégia confrontar o sistema (juízo de Deus), em diferentes períodos históricos. Por exemplo, algumas *performances* ou ações equivalentes as *performances* realizadas por artistas brasileiros durante o período da ditadura militar no Brasil dos anos 1960 e outras mais contemporâneas, como as do coletivo norte-americano *O Critical Art Ensemble*, que trabalha nas interseções entre arte, tecnologia e política, sempre confrontando o sistema e propondo a reflexão. Além disso, pretende-se, por meio desta pesquisa, apresentar e analisar como algumas *performances* mostram o corpo como potência do inumano, transcendendo o humano, à semelhança do que Francis Bacon fazia em suas pinturas, descritas e analisadas no livro escrito por Deleuze sobre Francis Bacon em 1981¹⁰. Essas *performances* apontam para uma linha de fuga atroz, cruel e pulsante. Irrefutavelmente, todo corpo é o espaço por excelência do humano, mas é justamente nesse espaço que ele é decomposto, buscando o intensivo que escapa aos órgãos. Isso só é possível por meio da experimentação, dessa força que deforma, mas sem destruir,

¹⁰DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Tradução de Sílvio Ferraz e Annita Costa Malufe. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. [Recurso eletrônico]. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5433647/mod_resource/content/1/bacon-logica%20da%20sens%20%28trad%29.pdf. Acesso em: 11 mai. 2023

criando um corpo-sem-órgãos, envolvendo os telespectadores em um misto de estranheza, espanto, enquanto o corpo (em sua organização) vai se tornando inumano em sua recomposição intensiva. Em outras palavras, corpo-devir.

Por fim, no Capítulo 4, vamos apresentar nossas considerações finais a respeito de haver algo nas experimentações artísticas (*performances*), que podem fazer emergir um devir corpo, aumentando sua potência de agir e atuando como contradispositivo à biopolítica/*necropolítica*. A presente tese se propôs a investigar de que modo os dispositivos, saberes e práticas de controle do corpo e, atualmente, do espaço por meio das tecnologias - dado pelos processos midiáticos, redes sociais e dispositivos repressivos e biopolíticos - ajudaram a naturalizar esse poder biopolítico que evoluiu para um poder *tanatopolítico* governamental, para que se alcançasse este ponto em que essa relação fosse percebida como algo tão natural (e até banal), que nem mais fosse questionada. Pretendeu-se estudar também até que ponto isso interferiu diretamente na criação de corpos dóceis¹¹ e controláveis que tornaram-se quase um produto, e que são cada vez mais difíceis de serem profanados. Finalizamos este trabalho relacionando os aportes teóricos levantados, ao longo da pesquisa, com os trabalhos que foram citados, demonstrando assim, de que modo essas intervenções urbanas podem criar corpos que resistem à biopolítica e a *necropolítica*.

Esse com certeza não é o único caminho, mas sim um convite e uma possibilidade de conectar arte, filosofia e vida para a criação de um corpo em devir, já que o movimento do corpo-em-*performance* é uma modalidade de se experimentar a vida em sua potência de invenção e resistência, criando para si um Corpo sem Órgãos (CsO). A forma como se tem sustentado o dispositivo corporal, apesar do aparente entusiasmo em relação às mudanças, assenta-se em evitar a problemática própria às experimentações. Isso quer dizer que o transformável contemporâneo do corpo não diz respeito ao devir, que traz consigo as forças do acaso, próprias aos efeitos da imprevisibilidade do encontro com a alteridade cambiante do outro. As transformações referem-se, isso sim, a uma melhoria, uma implementação e, acima de tudo, a um si-mesmo que tende inevitavelmente a se expressar, a se evidenciar, e que encontra geralmente no outro nada mais do que um espectador.

Algumas transformações podem ser perturbadoras ou desconfortáveis e, muitas vezes, desafiam as expectativas convencionais sobre o que pode ou não ser considerado arte, como veremos em alguns exemplos nesta tese. Essa abordagem provocativa pode abrir linhas

¹¹FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão: Tradução de Raquel Ramallete. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

de fuga, aumentando a potência dos corpos e criando um diálogo intenso e significativo entre o artista e o público. No entanto, também pode ser motivo de controvérsia e crítica tanto por leigos quanto por críticos. A *performance* artística é uma forma de arte imersiva e provocativa, que pode envolver uma ampla gama de elementos e perspectivas. Embora possa ser controversa e desafiadora, a *performance* artística também pode ser altamente expressiva e emocionalmente poderosa, proporcionando uma experiência única e inesquecível para o público. Ela gera questionamentos e críticas sociais em relação a uma variedade de temas, criando assim contradispositivos opostos aos sistemas pré-estabelecidos (como o capitalismo por exemplo). Essas formas de expressão artística exploram os limites tênues que demarcam as esferas da vida e da arte.

Tudo isso leva em consideração que muitos artistas utilizaram a *performance* para explorar questões sociais e políticas, como raça, gênero, identidade, poder e opressão, o que frequentemente faz com que a *performance* artística seja utilizada como um meio de expressão pessoal e política. É o caso do coletivo norte-americano *O Critical Art Ensemble*, que trabalha nas interseções entre arte, tecnologia e política, confrontando o sistema e propondo a reflexão. Por meio da *performance*, esses artistas podem criar um espaço seguro para expressar suas próprias experiências e perspectivas, bem como desafiar as normas sociais e provocar o pensamento crítico.

1 A BIOPOLÍTICA

Para obter uma compreensão mais aprofundada sobre o conceito de biopolítica, é importante traçar um breve panorama histórico da política. Em termos gerais, a biopolítica envolve o uso da política no controle dos corpos, tanto a nível individual quanto populacional, visando a administração da vida. Os sistemas políticos ou a política em si surgiram quando as primeiras comunidades humanas decidiram se unir para viver em conjunto. Um bom exemplo desse desenvolvimento pode ser observado no século VI a.C., na Grécia Antiga, quando os governantes sentiram a necessidade de organizar a estrutura da sociedade. Nesse sentido, a filosofia e a política surgiram simultaneamente, ou pelo menos na mesma época. Os filósofos gregos, como Aristóteles, por exemplo, compreendiam a política como o auge da realidade humana e uma característica fundamental do homem livre, equivalente a uma vida boa e virtuosa. Para eles, além da vida política, existia apenas a vida contemplativa, vivida pelos sábios, que eram exceções. Para a maioria das pessoas, o governo da cidade era considerado o melhor caminho. O termo "política" tem origem na palavra grega *politiká*, que é uma variação de "polis", que significa "aquilo que é público". Além de se referir ao que é público, o termo também abrange o bem comum relacionado à sociedade de um Estado.¹²

Para realizar essa organização, foram criadas regras de funcionamento. Essas regras eram válidas tanto para a sociedade como para as cidades-estado daquela época. A primeira cidade a receber essas regras de funcionamento foi Atenas. Por conta disso, essa forma de governo ficou conhecida como “democracia ateniense”. Assim surge a política, que tem a capacidade de conciliar os interesses divergentes, fazendo com que as pessoas vivam pacificamente por meio de regras para a vida em grupo. Para esse objetivo, os membros considerados aptos se reuniam para discutir os problemas de interesse comum em reuniões que eram realizadas na ágora (que nada mais era que um espaço público). A partir dessas assembleias é que tem início a democracia como uma possibilidade para a resolução de diferenças entre as pessoas, criando leis que refletiam os interesses comuns de pessoas livres. Logo, pode-se concluir que política é uma consequência da sociedade, cujo nascimento, propiciado pelo surgimento natural dos grupos humanos, faz com que eles continuem a existir como grupo, perfazendo as necessidades coletivas mais importantes que as individuais. Ou seja, tornando esse sistema político responsável também por englobar instituições políticas que cuidam de uma nação.

¹²ARISTÓTELES. **A Constituição de Atenas**. Tradução de Francisco Murari Pires. São Paulo: Hucitec, 1995b

Cabe ressaltar que, nesse primeiro momento, a política da Grécia antiga, mesmo tendo um modelo que pode ser considerado democrático, ainda era muito seletiva e elitista, já que as pessoas consideradas aptas a debater assuntos políticos e a votar nas assembleias eram somente homens brancos. Eram excluídos do poder de voto as mulheres, crianças, escravizados¹³ e estrangeiros, conhecidos como *metecos*. Apenas uma minoria da população possuía o direito de decidir por todos os seus membros. De acordo com Agamben, os gregos utilizavam o termo *aneu logou* (sem palavra) para denominar todas as formas de vida que não participavam da esfera política. Estrangeiros, escravos, mulheres, trabalhadores e artesãos não eupátridas, que eram excluídos da ágora da pólis, eram considerados *aneu logou*, ou seja, *sem palavra*. Ser classificado como *aneu logou* significava estar excluído do único modo de vida em que a linguagem realmente tinha significado. Para os gregos, a linguagem adquiria seu pleno sentido no uso público da palavra, que ocorria na argumentação política em busca da verdade. Era na arena pública que a verdade brilhava, sendo reconhecida politicamente por todos. Os *aneu logou* também eram chamados de *idiotai*, pessoas privadas do poder público da linguagem. É importante ressaltar que a expressão *aneu logou* não negava a capacidade fisiológica das pessoas de falar e utilizar a linguagem. No entanto, para os gregos, a dimensão mais sublime da linguagem se realizava na experiência política da democracia, na qual a capacidade de persuadir por meio da verdade era valorizada¹⁴.

A política aristotélica está intrinsecamente vinculada à moralidade, uma vez que o objetivo final do Estado é alcançar a virtude. A formação moral dos cidadãos é vista como um requisito fundamental para atingir esse nobre fim, apesar de a política e a moral serem distintas, já que a primeira se preocupa com objetivos coletivos, enquanto a segunda se preocupa com objetivos individuais. Assim, a política é concebida como uma doutrina moral social, enquanto a ética é vista como uma doutrina moral individual. Isso confere ao Estado uma posição superior ao indivíduo, uma vez que o Estado se preocupa com os interesses de toda a coletividade, considerando o bem comum como superior ao bem individual. Em seu livro *A Política*, livro I, Capítulo I, Aristóteles argumenta que as origens da política estão ligadas às raízes da família, que por sua vez é composta por cinco elementos: o chefe (aquele

¹³Na época era utilizado o termo escravo que, por sua vez, pode levar a um entendimento errado de que a escravidão era intrínseca ao negro, o que não é verdade. Esse termo vem sendo substituído no contexto atual pelo termo “escravizado”, que simboliza com mais propriedade que o negro era, contra a sua vontade, obrigado ao trabalho escravo. No desenvolvimento deste trabalho, exceto quando houver uma citação ou referência direta a um autor, optaremos pela utilização do termo *escravizado*.

¹⁴AGAMBEN, 1970 apud RUIZ, 2021

que comanda e direciona a família), os filhos, a esposa, os escravos e, por fim (e talvez mais importante), os bens materiais¹⁵.

O chefe da família deveria guiar sua mulher e filhos para que se aprimorassem e evoluíssem, já que estes eram considerados insuficientes pelo mandatário. Ele também tinha como tarefa multiplicar seus bens, preocupando-se com a educação dos filhos que o sucederão no futuro. Por fim, para que esses fins fossem alcançados, o chefe da família necessitava de propriedades e mão-de-obra para torná-las produtivas - ou seja, de escravizados. Nota-se aqui a semelhança do núcleo familiar com o Estado, cujo governante possui praticamente as mesmas tarefas que outrora eram atribuídas ao chefe da família. Ou seja, cabe ao Estado prover e satisfazer as principais necessidades de sua população, como por exemplo, segurança, saúde, educação, entre outros. Guiando seus membros e fazendo com que eles preservem e multipliquem seus ganhos e bens ao custo de mão de obra produtiva. No caso, os cidadãos, que de certa forma ainda encontram-se escravizados, não de forma literal, sendo forçados a trabalhar e vendidos contra sua vontade, mas sim, de forma metafórica e subjetiva, por meio de dívidas, impostos e outras formas de prisões. Por muito tempo esse foi o modelo seguido, principalmente pela monarquia, na qual o rei ou o soberano era quem comandava.

Esse soberano (por exemplo, um rei), era quem detinha o poder sobre diversos territórios e, conseqüentemente, sobre os habitantes desses territórios. Logo, tudo era do soberano: terras, lavouras, campos, enfim, todos os bens e, principalmente, a vida das pessoas que habitavam esses territórios. Cabia a essas pessoas o dever de obediência e servilismo ao soberano, enquanto a este cabia decidir sobre a vida e a morte dessas pessoas. Assim, o soberano deixava viver quem lhe obedecia e mandava executar os que lhe eram contrários e desobedientes - ou aqueles que cometiam crimes contra os demais. Nesse tempo, a máxima vigente era a de “fazer morrer, deixar viver”. Segundo Foucault, em sua obra *Histoire de La Sexualité I - La Volonté de Savoir* (1976), esse soberano

Pode, então, legitimamente, entrar em guerra e pedir a seus súditos que tomem parte na defesa do Estado; sem "se propor diretamente à sua morte" é-lhe lícito "expor lhes a vida": neste sentido, exerce sobre eles um direito "indireto" de vida e morte. Mas se foi um deles quem se levantou contra ele e infringiu suas leis, então, pode exercer um poder direto sobre sua vida: matá-lo a título de castigo. Encarado nestes termos, o direito de vida e morte já não é um privilégio absoluto: é condicionado à defesa do soberano e à sua sobrevivência enquanto tal.¹⁶

¹⁵ARISTÓTELES. A política. Tradução de Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Edipro, 1995a, 311p.

¹⁶FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988 (p. 127 – 128). Original: **Histoire de La Sexualité I - La Volonté de Savoir**. Paris: Gallimard, 1976. v. 1.

Nessa época, não havia preocupação com a produção da vida; essa preocupação começa a existir apenas com o surgimento da biopolítica, que visa o corpo e não mais o território. Tal fato é o que muda a máxima de “fazer morrer, deixar viver” para “fazer viver, deixar morrer”. Devido a diversos aspectos sociais e econômicos ocorridos no século XVIII, os pontos centrais do domínio sobre a vida passam a basear-se no governo dos indivíduos e populações, demandando investimentos de poder por parte de instituições (tais como fábricas, escolas, hospitais, etc.), e de órgãos de Estado. Isso faz da gestão da vida o principal pilar da política que se transforma em biopolítica, e que por meio da disciplinarização dos corpos os torna dóceis e, conseqüentemente, úteis aos intentos capitalistas. Essas transformações que se deram no campo social e a forma como as sociedades passaram a determinar os processos de gestão da vida fez com que o cidadão passasse a ser o alvo privilegiado do fazer política, a biopolítica, o que possibilitou o controle sobre fatores cruciais como as taxas de natalidade, mortalidade e, principalmente, a expectativa de vida (longevidade) e a saúde das pessoas.

E isso pode explicar o fato de, nos últimos anos os governos investirem tanto em pesquisas para saber a estimativa de vida e, conforme os resultados, criarem diversas formas de controle de natalidade (entre outros recursos) para manter as populações sob controle numérico. Esse controle não é algo feito de maneira escancarada, mas, sutil, por meio de registros dos exames periódicos, dados de nascimentos, mortes, doenças, acidentes e outras estatísticas anuais. Muitas vezes, a biopolítica está implícita na preocupação com a saúde das populações, sugerindo vacinas, preventivos e outras formas que podem não respeitar a autonomia dos indivíduos de uma população, com um discurso científico de cuidado.

Desse modo, pode-se dizer que a soberania moderna se transforma em biopolítica, que confere os direitos para os seus cidadãos com o nascimento ou a naturalização. A biopolítica moderna se estabelece cada vez mais para obter o controle sobre a vida humana. Sendo assim, nos dias atuais a relação entre política clássica e vida natural se inverteram: e como dito por Foucault, “a vida natural começa, por sua vez, a ser incluída nos mecanismos e nos cálculos do poder estatal, e a política se transforma em biopolítica”¹⁷. Por fim, ainda de acordo com Foucault, baseado em suas leituras acerca do pensamento de Aristóteles, durante muitos milênios, o homem permaneceu como um animal vivente capaz de uma existência política, porém o homem moderno “é um animal cuja política está em questão a sua vida de ser vivente.”¹⁸

¹⁷ FOUCAULT, 1988, p.127.

¹⁸ Ibid.

Giorgio Agamben, desenvolveu seus estudos sobre biopolítica comentando, interpretando, contestando e propondo revisões e em diversos autores, entre os quais encontram-se Michel Foucault e Hannah Arendt. Segundo o autor para Foucault, o desenvolvimento e o avanço capitalista só foram alcançados graças ao controle e à disciplina exercidos pelo novo biopoder, que a partir de uma série de mecanismos e tecnologias, criou para si os corpos dóceis de que necessitava. Baseado nos estudos de Foucault sobre Aristóteles, segundo Agamben, os gregos não possuíam apenas uma palavra para exprimir o que entendemos por vida contemporaneamente. Os mesmos se utilizavam de dois termos que eram diferentes semântica e morfológicamente. O primeiro era o termo “*zoé*, que manifesta o simples fato de viver, comum a todos os viventes (animais, homens ou deuses)”¹⁹. Já o segundo termo seria “*bios*, que significa a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo”²⁰ Com o passar do tempo e a evolução das línguas modernas, essa separação e distinção de termos diferentes para a palavra vida se perdeu, se conservando apenas a distinção entre biologia e zoologia, mas sem indicar nenhuma diferença substancial. Tornou-se um único termo, que designa o que é possível isolar em cada uma das inúmeráveis formas de vida.

Por “forma de vida”, Agamben entende uma vida que não pode ser separada de sua forma, ou seja, uma vida na qual não é possível jamais separar e isolar qualquer coisa como uma ‘forma’; resta só a vida, *a vida nua*. Ou seja, em Agamben, *forma de vida* pode ser entendida como a potência de ser ou não ser. Por exemplo, a pessoa não nasce professora, ela torna-se professora. Nesse exemplo, ser professor é uma forma de vida. Nesse sentido, o vivente pode ser ou não ser enquanto ser de potência, isto é, o homem pode escolher fazer algo ou não fazê-lo, conseguir ou não conseguir, acertar ou errar. Deste modo, ainda segundo Agamben, “o homem é o único ser em cujo viver está sempre em jogo a felicidade, cuja vida é irremediável e dolorosamente destinada à felicidade”²¹.

Seguindo nossa exposição sobre biopolítica em Agamben, segundo ele em sua obra *Homo sacer - II potere sovrano e la nuda vita* (1995), “O limiar de modernidade biológica de uma sociedade situa-se no ponto em que a espécie e o indivíduo, enquanto simples corpo

¹⁹AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Tradução de Davi Pessoa Carneiro, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 13. Obra original: AGAMBEN, Giorgio. **Mezzi senza fine**: notte sulla politica. Turim: Bollati Boringuieri, 1996.

²⁰Ibid., p. 13.

²¹Ibid., p. 14.

vivente, torna-se a aposta que está em jogo nas estratégias políticas”²². Desse modo, o poder político encontra-se fundamentado sempre na separação da esfera de uma vida nua do contexto das formas de vida. E essa *vida nua* seria a vida natural, *zoé*, ou seja, o ser como veio ao mundo, despojado de sua forma de vida. Fato que não acontecia no direito romano, por exemplo, para o qual “vida” não constituía um conceito jurídico, mas, um indicativo do simples fato de viver *zoé* ou um modo de vida qualificada, *bios*.

Em nossa busca por entender mais sobre o conceito de biopolítica, seguimos a linha de desenvolvimento proposta por Agamben. Segundo ele, Hannah Arendt não se utilizava da palavra *biopolítica* especificamente, porém também trabalhava assuntos que relacionam o uso dos corpos para objetivos políticos. Esses estudos mostram como, ainda hoje, a vida dos homens se tornou um objeto que pode ser controlado e administrado por forças ou, melhor dizendo, por poderes externos. Agamben, ainda destaca a perspicaz compreensão da pensadora sobre os refugiados políticos, nos quais dever-se-ia, por excelência, encarar a figura dos direitos humanos. Mas que, pelo contrário, o que se observa é uma mera e frágil condição de ser humano que se encontra despido de todos os seus direitos políticos, ou seja, dos direitos que o tornam cidadão²³.

Nesse contexto, o indivíduo se torna suscetível a diversas formas de abuso e violência, tanto por parte do Estado quanto de outros seres humanos. Essa vulnerabilidade decorre da completa ausência de proteção legal por parte de um Estado-nação²⁴, deixando o sujeito numa posição quase objetificada e sem pátria, reduzido à condição de mera vida nua. Um exemplo emblemático dessa realidade ocorreu durante o regime nazista, em que os judeus e outros prisioneiros eram privados de sua humanidade, transformados em meras mercadorias descartáveis nas mãos de seus algozes.

Agamben argumenta que isso resulta em uma espécie de animalização do ser humano, realizada por meio de sofisticadas técnicas políticas. Essas técnicas, ao mesmo tempo em que oferecem a possibilidade de proteger a vida, também abrem caminho para seu

²²AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer I: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010a. Obra original: AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer - Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Giulio Einaudi editore. s.p.a., 1995.

²³No livro *As Origens do Totalitarismo (1951)*, Hannah Arendt discute o antissemitismo, o imperialismo e os regimes políticos totalitários, discorrendo com preciosismo acerca da suspensão dos direitos de cidadania dos apátridas, ou refugiados, que buscam abrigo em outras estâncias-nações políticas, sem sobretudo, serem percebidas enquanto pessoas de direito. ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. 4. ed. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

²⁴AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 28). Para o autor, o significado de Estado-nação seria um “Estado que faz da natividade, do nascimento (isto é, da vida nua humana) o fundamento da própria soberania”.

extermínio²⁵. Portanto, pode-se afirmar que, na contemporaneidade, a vida natural se tornou algo instrumental e produtivo, submetido ao controle político dos corpos, transformando a própria política em uma dimensão biopolítica. Isso faz, do conceito de “vida nua” proposto por Agamben, o principal tópico do qual se pode fazer convergir os pontos de vista, entrelaçando a política e a vida, tornando-as íntimas e permitindo analisá-las com facilidade, fazendo com que a política moderna entre em simbiose com a vida nua e, perdendo assim, a inteligibilidade que a caracterizava no edifício jurídico-político da política clássica. Por fim, como visto nessa seção, as raízes da política contemporânea estão organizadas de forma a capturar os corpos, o que a transforma em *tanatopolítica*²⁶. Com isso, obtém-se o poder de decidir sobre a vida e a morte, considerando-as como “recurso” útil na lógica do governo instrumental das populações. A objetivação da vida humana passa a ser o recurso mais eficiente e lucrativo das sociedades modernas, como veremos nas próximas seções desta tese.

1.1 A GENEALOGIA DA BIOPOLÍTICA E SUA EVOLUÇÃO PARA *TANATOPOLÍTICA*

Quando se fala no conceito de biopolítica²⁷, é muito comum que as pessoas relacionem sua origem e seus principais significados aos estudos de Michel Foucault. Podemos dizer que foi Foucault quem popularizou o uso do termo nos anos 1970. Contudo, a origem desse termo é muito mais antiga. No livro *Biopolítica: um mapa conceitual*²⁸, Laura Bazzicalupo menciona que o termo *biopolítica* surgiu pela primeira vez no início do século XX, mas sua origem teórica remonta ao século anterior, relacionado à filosofia do progresso positivista que buscava aplicar os princípios científicos em todos os aspectos do conhecimento e da vida. Essa abordagem estava fundamentada nos estudos de Darwin e empregava o termo *biocracia* para descrever um estágio de autodisciplina natural dos animais, caracterizado pela adesão espontânea às normas e objetivos da vida. Esse estágio seria considerado preparatório para a sociocracia final, especificamente humana. O termo *biocracia* pode ser encontrado em textos do higienista Édouard Toulouse, que o utilizava para definir o

²⁵Arendt também faz essa leitura. Em *Origens do Totalitarismo* p. 603, ela compara o ser humano ao cão de Pavlov. ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. 4. ed. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 603.

²⁶O termo *tanatopolítica* foi criado pelo pesquisador Rudolf Kjellén e refere-se às apropriações políticas da morte.

²⁷Nos dias atuais as pesquisas e críticas sobre biopolítica abrangem diversos campos, autores e obras de grande importância. Uma vez que este campo é muito amplo, fizemos um recorte, e escolhemos alguns autores do campo da filosofia que contribuem para o escopo de pesquisa que se pretende alcançar com essa tese.

²⁸BAZZICALUPO, Laura. **Biopolítica: um mapa conceitual**. Tradução de Luisa Rabolini. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 2017.

objetivo da higiene pública, na qual a psiquiatria e a higiene mental desempenhavam um papel de classificação e normalização dos comportamentos desviantes. Esse projeto representava uma verdadeira reorganização social e política, baseada em conhecimentos biológicos que forneciam normas e princípios para comportamentos racionais e socialmente adequados. Essa abordagem será analisada criticamente por Foucault²⁹.

Castor Bartolomé Ruiz, em seu artigo intitulado *Genealogia da biopolítica: Legitimações naturalistas e filosofia crítica* (2012)³⁰, faz, como o título sugere, uma genealogia do termo biopolítica. Segundo Ruiz, foi Rudolph Kjellen quem cunhou os termos de *geopolítica* e *biopolítica*, em 1916, na sua obra *Staten som*. Cabe lembrar aqui que Kjellen também foi quem cunhou o termo *tanatopolítica*. Ainda segundo Ruiz, o sentido que Kjellen dá ao conceito biopolítica é muito peculiar, por estar diretamente relacionado com o Estado e o modo de governar os indivíduos. Para Kjellen, o Estado seria similar a um organismo vivo que precisa crescer para permanecer existindo, ou seja, para ele “[...] o Estado é uma “forma vivente” que tem pulsões e instintos naturais próprios que não podem reprimir-se sem negar a natureza do Estado³¹”. Nessa proposta de Kjellen tanto a geopolítica quanto a biopolítica possuem uma matriz naturalista e organicista, que vê o território como um organismo vivo, possuidor de direito natural ao crescimento e expansão.

Conforme apontado por Bazzicalupo³², a década de 1920 testemunhou o surgimento das teorias do organicismo social, principalmente na Europa continental e na Alemanha. Essas teorias reavivaram as teses romântico-idealistas e positivistas, que até então se limitavam ao nível metafórico da analogia entre o corpo do Estado e o corpo de um ser vivo. As teorias organicistas do político, como o conceito de espaço vital ("*Lebensraum*") de Rudolf Kjellen (1916) e a Biologia do Estado de Uexküll (1920), levaram a antiga metáfora do corpo do Estado a encontrar sua base biológica racial, que conferia à comunidade uma materialidade institucional mais profunda do que os procedimentos jurídicos abstratos. Em todas as suas várias versões, essas teorias enfatizavam a dimensão normativa que o conhecimento científico *aplicado* à vida adquiria. É relevante observar que se trata de uma forma de biopolítica, mesmo que o termo em si não seja utilizado, mas sim expressões similares, como *forma de vida*, *política da vida* ou *política da espécie*. Nesse contexto, a ciência biológica evolutiva foi empregada nos programas genéticos e raciais do início do século XX, visando produzir um

²⁹BAZZICALUPO, 2017, p. 21-22

³⁰RUIZ, Castor Bartolomé. Genealogia da biopolítica. Legitimações naturalistas e filosofia crítica. **Revista IHU On-Line**, São Leopoldo, n. 386, p. 40-48, 19 de mar. 2012. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao386.pdf>. Acesso em 24 set. 2022.

³¹Ibid., p. 41.

³²BAZZICALUPO, op cit., p. 21-23

corpo nacional saudável e puro, por meio da intervenção na reprodução e na seleção, bem como pela eliminação de vírus infecciosos e raças consideradas inferiores, que supostamente ameaçavam e enfraqueciam a nação.

Segundo Ruiz, na visão biopolítica do autor, existiria um direito natural intrínseco na natureza do estado, que o permitiria expandir e conquistar os estados mais fracos. Essa visão de Kjellen, tanto da biopolítica quanto da geopolítica foram interpretadas e reproduzidas de uma maneira claramente racista por diversos teóricos nos anos seguintes a essa publicação. Dois desses nomes são: Friedrich Ratzelk e Karl Haushofer, que elaboraram estudos geopolíticos e biopolíticos fundamentais à construção do conceito nazista de *espaço vital* (*lebensraum*). Segundo Ruiz, a genealogia do conceito de biopolítica proposto por Rudolph Kjellen nos leva a uma de suas consequências mais perversas e desumanas, que é a destruição das vidas inúteis em detrimento do crescimento das vidas consideradas melhores. Ou seja, a destruição do mais fraco para a sobrevivência do mais forte. E é aqui que podemos ver a primeira transformação do termo biopolítica, que se modifica para *tanatopolítica*. Ruiz diz:

A biopolítica de Kjellen deriva imediatamente numa *tanatopolítica*. Essa, por sua vez, se justifica como uma política de mortes seletivas com objetivo de “cuidar” da vida dos cidadãos melhores ou mais importantes. Já na sua origem, a biopolítica mostrou que seu lado mais obscuro desemboca inevitavelmente numa *tanatopolítica*. Ela não se legitima como um poder despótico arbitrário, mas como uma política eugenista para o bem da maioria dos cidadãos. O objetivo biopolítico da *tanatopolítica* é defender a sociedade de “vidas indignas de ser vividas” (termo utilizado nas obras da época) e de “vidas perigosas”³³

Como pôde ser visto até agora, a genealogia do termo biopolítica nos conduz direto para a criação do termo *tanatopolítica*, que teve grande impulso com os estudos e publicações do biólogo e filósofo Jacob von Uexküll, principalmente no livro *Staatsbiologie: Anatomie, Physiologie, Pathologie des Staates* (1920). Em seus estudos, Uexküll faz referência direta ao Estado alemão, comparando os problemas do Estado às doenças do corpo humano. Sendo assim, Uexküll incorporou na biopolítica a lógica patológica da medicina, o que o possibilitou enxergar e identificar no Estado agentes patológicos que ameaçam o conjunto do assim denominado corpo social. Portanto, Uexküll traça um paralelo entre corpo biológico e sociedade, ou seja, para o autor, esse corpo social era igual ao corpo biológico dos indivíduos.

Conforme sua linha de pensamento, um corpo biológico tem doenças que ameaçam sua saúde e devem ser tratadas. E nessa comparação, assim como o corpo em muitos casos,

³³RUIZ, 2012, p. 41.

para manter sua saúde e sobrevivência, precisa eliminar as fontes de doenças e agentes patológicos que ameaçam sua existência, o Estado deve erradicar as ameaças internas que desafiam seu crescimento ou sua existência. Exemplos dessas ameaças citadas por Uexküll são a greve e a democracia que, segundo ele, são formações cancerosas que têm que ser extirpadas para não se espalhar, assim como os que as incitam ou promovem. Uexküll desenvolve ainda em seus estudos o conceito de *parasita*. Nele o autor compara os parasitas que vivem no corpo biológico (sugando sua energia e o tornando debilitado) aos membros não produtivos da sociedade que, segundo ele, sugam as energias do Estado, ou do corpo social. E também adverte que o Estado, enquanto corpo social, deve fazer como os médicos que, para defender o corpo biológico, descobrem esses parasitas e os erradicam mediante a eliminação física. Ou seja, assim também deve ser feito com o corpo social, onde deve-se identificar seus parasitas e extirpá-los. Por fim, segundo Ruiz, para Uexküll, o Estado seria um ente orgânico que se organiza de forma hierárquica, e não democrática. Assim como o corpo humano, em que “não são os tecidos que decidem o que se deve fazer, mas é o cérebro que tem o privilégio exclusivo de comandar o corpo”³⁴. Ou seja, segundo o autor, no corpo não existe democracia, mas sim uma hierarquia funcional. Uma organização, um organismo, e para o autor, o Estado deveria imitar essa organização do corpo humano para o corpo social sendo fiel à sua natureza orgânica.

Aqui, podemos fazer um comparativo entre essa visão de Uexküll - de considerar o Estado como um corpo, fazendo inclusive comparações de doenças, parasitas e hierarquia biológica, - com o que defendemos nessa tese. Se considerarmos o estado e a sociedade biopolítica moderna como um organismo, qual a melhor forma de se lutar contra esse organismo, se não acabando com os órgãos? Ou, ainda, desconstruindo suas funções? É exatamente isso o que sugere Antonin Artaud, quando propõe acabar com o juízo de Deus e com os órgãos, construindo um Corpo sem Órgãos, conceito criado pelo artista e conceituado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que inclusive apresenta o entendimento e a construção de um Corpo sem Órgãos, capaz de desconstruir esse corpo social, como veremos no próximo capítulo.

Seguindo nossa linha cronológica da construção dos termos biopolítica e *tanatopolítica*, em 1938, - apenas um ano antes do começo da Segunda Grande Guerra³⁵, - o inglês Morley Roberts publica seu livro intitulado *Bio-politics. An essay in the physiology*,

³⁴RUIZ, 2012, p. 42.

³⁵O fato de citarmos aqui a Segunda Grande Guerra é que nesse conflito, muitas das ideias e teses biopolíticas e das práticas *tanatopolíticas* anteriormente citadas foram postas em prática e levadas até suas últimas consequências, culminando no maior genocídio da história da humanidade.

pathology and politics of social and somatic organism. Nessa obra, o autor acentua ainda mais a relação entre política e medicina. Além de seguir a linha dos estudos anteriores sobre biopolítica, o autor também afirma que existe uma “identificação, no Estado, de uma dimensão biológica proveniente do seu caráter naturalista³⁶”. Para Roberts, é possível encontrar fatores biológicos em todas as categorias sociais, constituindo assim a raiz explicativa dos comportamentos humanos e, por fim, do funcionamento das sociedades. Sendo assim, para Morley Roberts, assim como para Jacob von Uexküll, os problemas sociais devem ser tratados como enfermidades de um corpo. A legitimação da *tanatopolítica* é ainda mais ampliada ao comparar as forças defensivas do Estado com o sistema imunológico de um organismo biológico que, além de eliminar seus parasitas e agentes patológicos, também cria mecanismos ou anticorpos de prevenção contra futuros ataques, desenvolvendo assim formas imunológicas de defesa. No Estado formas imunológicas de defesa, seriam as forças repressivas, exércitos, polícia, etc.

Seguindo no rastro genealógico do conceito de biopolítica e da sua aproximação com a *tanatopolítica*, ao longo do século XX, vários pensadores como Emmanuel Levinas, Walter Benjamin, T. Adorno, H. Marcuse, entre outros, desenvolveram estudos significativos e profundos sobre biopolítica, embora praticamente nenhum dos autores citados mencionasse em seus escritos diretamente os termos *biopolítica* ou *tanatopolítica*.

Em um ensaio de 1922, Walter Benjamin³⁷ desenvolve a categoria de vida nua³⁸ que designaria a vida humana que, suspendida dos direitos e submetida ao estado de exceção, sobrevive como pura vida biológica.

³⁶RUIZ, 2012, p. 42.

³⁷BENJAMIN, W. Para uma crítica da violência in: BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem** (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011. P.173.

³⁸Segundo Jeanne Marie Gagnebin, uma das principais especialistas em Walter Benjamin no Brasil, a concepção de "mera vida" de Benjamin não pode ser imediatamente equiparada à noção de "vida nua", conforme expresso por Giorgio Agamben em sua reflexão sobre a biopolítica contemporânea. A abordagem de Benjamin se desenvolve em um contexto distinto do debate atual sobre a biopolítica. Para ele, é essencial estabelecer uma clara distinção entre a esfera da vida natural, governada pelas forças da natureza e do mito, e a esfera da vida histórica, onde predominam as decisões tomadas e assumidas pelos seres humanos para agir de forma moral e histórica, mesmo que tais decisões possam implicar o sacrifício de suas próprias vidas. Na tradução para o português, "*das blosse Leben*" é geralmente traduzido como "mera vida". Jeanne Marie Gagnebin, explica que isso se refere a uma vida que se limita à sua natureza imanente. Além disso, Benjamin faz uma distinção essencial entre o domínio do direito (*Recht*) e o domínio da justiça (*Gerechtigkeit*), especialmente em relação às instituições jurídicas que determinam a culpa e são responsáveis pela punição. (GAGNEBIN, 2020). Para uma análise mais aprofundada, é recomendado consultar as seguintes referências: AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer I: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2002, páginas 71 e seguintes. Além disso, os escritos de Benjamin sobre mito e linguagem também são relevantes (op. cit., páginas 121-156, com destaque para a nota 76).

Esse ensaio e a categoria de vida nua pretendem mostrar o paradoxo da relação do direito com a vida humana. Ela encontra-se refém do direito que a normatiza dentro da ordem, ordenando-a para preservar a ordem. Quando por algum motivo a vida humana for uma ameaça para a ordem, o direito se tornará para ela violência. O direito, entendido por Benjamin como força que preserva a ordem, ameaça a vida que não se submete. Para Benjamin, o direito está prescrito para preservar a ordem, e não a vida, utilizando a vida como meio para garantir a ordem. Nessa perspectiva, por trás do direito surge a ameaça da violência. Contudo, Benjamin mostra que na exceção jurídica a suspensão do direito reduz a vida humana à mera vida natural, a vida nua.³⁹

Benjamin, como mencionado, não utiliza a palavra biopolítica, mas em seus estudos pode-se observar a utilização do dispositivo do direito para capturar a vida e ordená-la, ou seja, a ameaça pela suspensão da exceção. Um conceito que mais tarde terá seu significado ampliado por Agamben. Emmanuel Levinas, em 1934, também publica um artigo⁴⁰ no qual denunciava o potencial perigoso do nazismo, que exaltava o corpo, o sangue e a raça como componentes (biopolíticos) do ser⁴¹. Cabe lembrar que Levinas também não utiliza o termo biopolítica de forma explícita, mas o conteúdo de seu texto deixa subtendido o caráter biopolítico.

T. Adorno e H. Marcuse, embora também não utilizassem o conceito de biopolítica em seus estudos, escreveram sobre as implicações biopolíticas do capitalismo. Em Adorno, pode-se observar esse viés biopolítico no desenvolvimento do conceito de “sociedade administrada”, que mostra como, no capitalismo, a vida humana é reduzida a uma administração de eficiência e lucro. Administração em que as decisões e deliberações aparentemente livres dos sujeitos, na verdade são perpassadas por interferências que o induzem a realizá-las. Já Marcuse cunha o conceito de “homem unidimensional”, que mostra que o objetivo do capitalismo não tem a finalidade de permitir o crescimento de subjetividades livres, mas sim, o da padronização unidimensional dos desejos, gostos e condutas. Esses conceitos de *Sociedade administrada* e *homem unidimensional* são desenvolvidos e aprofundados mais tarde de forma crítica por Foucault, com a denominação de *governamentalidade biopolítica das populações*.

Esses estudos vistos até o momento mostram como o Estado, ou quem estivesse no poder, queria eliminar ou extirpar pessoas consideradas “vida nua” ou indignas de serem vividas, como os nazistas mesmos se referiam a elas. Essa foi por muito tempo e ainda é a

³⁹RUIZ, 2012, p. 42.

⁴⁰LEVINAS, EMMANUEL. Algumas reflexões sobre a filosofia do hitlerismo. Revista Esprit, n. 26, Berlin, 1934, apud SOUZA, Ricardo Timm. **Levinas e a ancestralidade do mal**: por uma crítica da violência biopolítica. Porto Alegre: Edipucrs, 2012.

visão dos governos sobre como tratar essas pessoas que, grosso modo, não eram e não são consideradas úteis para a sociedade. Entre o meio e o final do século XX, alguns autores como Hannah Arendt, Michel Foucault, entre outros, desenvolveram pesquisas mostrando que a biopolítica não se esgota em sua aproximação com a *tanatopolítica*, e que nem sempre o objetivo da biopolítica é o de destruir a vida “inútil”, mas sim, que a mesma possa se preocupar em tornar essa vida útil e fecunda para o (aparelho do) Estado, fazendo com que mesmo essa vida consiga somar e ajudar o sistema biopolítico, tornando-se produtiva.

Hannah Arendt, como já mencionado anteriormente, também nunca utilizou o conceito de biopolítica em suas pesquisas, mas podemos perceber em seus estudos sobre o conceito moderno de sociedade que a autora faz uma conexão sobre a derivação crítica do governo biopolítico da vida humana. Arendt, em sua obra *A Condição Humana* (1958), correlaciona o conceito moderno de sociedade com o conceito antigo de *oikos*. Esses conceitos estão vinculados entre si pela prática biopolítica que realiza a função de reduzir a política à administração ou governo da vida humana. Recapitulando um pouco a história: no passado existia a *ágora*, que era o espaço da deliberação livre, o espaço político dos sujeitos. Já a *oikos*, grega, seria o equivalente ao lar, romano. Esses eram espaços da administração e governo da vida humana como vida natural (*zoe*). E como tal, na *oikos* e no lar as pessoas são objetivadas sob a função que desempenham, por exemplo: filhos; esposa; escravizados, etc. E todos obedecem ao comando do chefe da casa, *pater familias*, que tem por objetivo garantir o bom funcionamento coletivo desse grupo. Nesse espaço, da *oikos* e do lar, não existe deliberação por parte dos sujeitos, mas somente administração de suas condutas. A *oikos* e o lar são espaços que cuidam dos sujeitos como vida natural (*zoe*). Cuida e governa eles como seres vivos, mas não lhes permite o direito de deliberar como sujeitos cidadãos.

O espaço destinado para a vida cidadã (*bíos*) é a *pólis*, e o lugar para a deliberação e autonomia é a *ágora*, que, como mencionado no início deste capítulo, só podia ser frequentada pelos “chefes” da casa, ou seja, homens brancos e ricos. Sendo assim, na *oikos* grega e no lar romano, o que prevalece é o cuidado e o governo da vida humana como vida natural (*zoé*), e não como vida cidadã (*bíos*). Na *oikos* e no lar, a capacidade de deliberação política dos indivíduos está ausente, e em seu lugar o que existe é uma lógica administrativa, a do *pater familias*, que governa e delibera sobre a vontade dos indivíduos. Isso faz com que, na *oikos*, o cuidado sobre a vida natural exclua o exercício da autonomia dos sujeitos. Por fim, aprofundando sua análise, Arendt faz um paralelo entre a *oikos* grega, o lar romano e o conceito moderno de sociedade. Cabe lembrar aqui que esse conceito de sociedade é relativamente recente, e não existia na Antiguidade.

Segundo a autora, na modernidade, a sociedade existe como espaço subtraído da deliberação política, que, por sua vez, ficou confinada ao Estado. A sociedade é constituída como um espaço da administração privada e corporativa dos negócios, e não como espaço de deliberação e democracia. Portanto, na sociedade, assim como na *oikos*, não é possível deliberar politicamente, e as opiniões são gerenciadas de forma funcional. Em ambos os espaços não existe a autonomia dos sujeitos, mas o governo de suas potencialidades, pois a autonomia está subsumida no desenvolvimento de habilidades funcionais que, por sua vez, são administradas por gerentes competentes, assim como era na *oikos* pelo chefe da casa. Tanto a sociedade quanto a *oikos* são espaços que subtraem a democracia, substituindo a deliberação democrática, própria da *pólis*, pela adaptação funcional eficiente e pela gestão competente das habilidades individuais. Administrando assim, tanto na sociedade moderna quanto na *oikos*, a vida humana como vida natural (*zoé*).

Podemos dizer que foi Michel Foucault quem popularizou o termo biopolítica, em seus estudos sobre a estratégia dos governos de inserção da vida humana nos dispositivos de poder modernos. Foucault utilizou conceito de biopolítica pela primeira vez em 1974, em uma conferência intitulada *nascimento da medicina social*, ministrada na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Após essa conferência, ele ampliou suas pesquisas sobre o tema nos cursos ministrados no *College de France*, entre os anos 1975-1979, que em português receberam os seguintes nomes: *Em defesa de sociedade* (1975-1976)⁴²; *Segurança, território e população* (1976-1977)⁴³ e *Nascimento da biopolítica* (1977-1978)⁴⁴. No capítulo final da obra *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir* (1976) – que em português recebeu o título de “*Direito de morte e poder sobre a vida*” - o autor fez, nesta ocasião, um estudo sistemático das suas perspectivas sobre a biopolítica. Cabe ressaltar aqui que Foucault só se utilizou da terminologia *biopolítica* e *biopoder* entre os anos de 1974 a 1979, nas conferências mencionadas acima.

Para Foucault, a partir do século XVIII, “As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida⁴⁵”. O primeiro desses polos, diz respeito a biopolítica foucaultiana é notável quando o governo volta suas atenções para o corpo como máquina (Individual), o

⁴²FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁴³FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso no Collège de France (1977 - 1978). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

⁴⁴FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso no Collège de France (1978-1979). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008c.

⁴⁵FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 131.

adestrando, docilizando, assegurando sua eficiência por meio de procedimentos de poder caracterizados como disciplinas nascidas no século XVII, *anatomopolíticas*. Essas disciplinas se dedicam ao adestramento do corpo para, assim, extrair sua força de trabalho, tornando-o útil. Isso se dá por meio de dispositivos disciplinares encarregados de extrair do corpo humano sua força produtiva, mediante o controle do tempo e do espaço, no interior de instituições tais como o manicômio, a escola, o hospital, a fábrica ou a prisão.

O segundo polo diz respeito à racionalização dos problemas práticos de governo para um conjunto de viventes enquanto população (coletivo): saúde, higiene, nascimento, longevidade, raça. Ou seja, de uma biopolítica de controle e regulação das populações, a qual se volta ao gerenciamento das massas, levando em conta sua realidade biológica fundamental e utilizando-se de saberes e práticas que permitam gerir fluxos migratórios, taxas de natalidade e de longevidade, a vida e a morte – até mesmo epidemias e pragas. Portanto, se regulam os corpos pelos interesses dos poderes hegemônicos, incluindo sua sexualidade, em todas as dimensões (morais, práticas e biológicas). Nessa nova forma de governo se dá mais atenção e valor com a natalidade (proporção de nascimentos, mortes, as taxas de reprodução, a fertilidade da população), doenças endêmicas (controlando sua gravidade, duração, forma de contágio, intensidade, higiene pública, etc.), velhice (doenças que comprometem a força de trabalho, aposentadoria, etc.) e, por fim, as relações com o meio geográfico, (o clima, urbanismo e a ecologia)⁴⁶. Ou seja, todas as formas de proliferação e extermínio da vida, (nascimentos e mortalidade, níveis saúde, longevidade) e todas as condições que podem fazer esses níveis variarem passam a ser administrados e assegurados mediante uma série de processos, intervenções e poderes reguladores: uma biopolítica da população. Aqui a sexualidade é encarada como uma ferramenta, ou tecnologia, que responde aos interesses da estrutura produtiva capitalista.

Esses dois polos têm como objetivo a exploração do corpo do trabalhador em prol da organização liberal e lucrativa da economia. A organização biopolítica na sociedade se dá por meio das instituições do Estado, que administram as questões relacionadas à educação, à segurança pública, alimentação, saúde, etc. e são descritas por Foucault como biopoderes. Para além de necessidades humanas, tais assuntos se tornam preocupações políticas. A biopolítica também faz questão de criar, reforçar e sustentar as diferenças hierárquicas entre corpos que integram diferentes grupos sociais e povos, estabelecidos a partir de suas

⁴⁶CASTRO, E. **El vocabulario de Michel Foucault**: Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2004, p. 61-62.

diferenças externas/extremas: supostas diferenças raciais, de gênero, de idade, de nacionalidade, etc.

Para Foucault, a política moderna se utiliza cada vez mais da vida humana como recurso natural para potencializar suas instituições, Estado e mercado, etc. Isso, segundo o autor, é propiciado por saberes modernos como a estatística, a demografia, a medicina social, etc. que, por meio de dados, mostram para o Estado e para o mercado como a vida humana natural dos indivíduos pode afetar a potência de seus resultados e a eficiência de seus processos. Essa lógica de *performance* faz com que a política se volte cada vez mais para o cuidado da vida humana como recurso natural (*zoe*), buscando que a mesma se torne cada vez mais produtiva em quesito fabril. A política moderna é transformada, assim, em uma biopolítica. Esse cuidado se dá principalmente por meio do avanço com a medicina, segurança, lazer, etc. Porém, aqui há um paradoxo, pois esse cuidado pela vida humana natural se dá apenas enquanto ela é considerada útil, sendo abandonada quando torna-se inútil. Esse conceito de utilidade está associado à lógica do mercado, ou seja, à produtividade e eficiência. Sendo assim, a *bíos* se torna o objeto e o sujeito da nova política que se forma. Contemporaneamente, os debates sobre a biopolítica e *tanatopolítica* vêm aumentando, o que abre um leque de possibilidades e pesquisas sobre o tema nas mais diversas áreas. Alguns autores que podemos citar são o já mencionado Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Judith Butler, Achille Mbembe, entre outros.

Em seus estudos, Giorgio Agamben apresenta argumentos para provar sua tese de que a biopolítica é originária da política desde suas origens pois, segundo ele, a política sempre se preocupou em capturar a vida humana para governá-la sob a figura jurídico-política da exceção⁴⁷. Segundo o autor, hoje em dia vivemos no paradigma dos campos de concentração e do estado de exceção (também conhecido como estado de sítio).

⁴⁷Para uma análise mais aprofundada desse tema, é recomendado consultar: PONTEL, Evandro. **Estado de exceção permanente**: A condição humana e a política no Ocidente entre a vida (nua) e o (bio)poder no pensamento de Giorgio Agamben. Orientador: Ricardo Timm de Souza. 2018. 233 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

O assim denominado “estado de exceção” seria a suspensão temporária de artigos específicos da constituição, que garantem as liberdades pessoais e de expressão das pessoas. Esse estado era garantido na constituição alemã, no artigo 48 da constituição de Weimar; estava especificado que em caso de ameaça iminente de conflitos ou em caso de perturbações da ordem pública, quem estivesse à frente do Reich, tinha o poder de ordenar a suspensão por tempo indeterminado desses direitos de livre expressão, podendo inclusive se utilizar do auxílio das forças armadas, se assim desejasse ou julgasse necessário. A suspensão de tais artigos evocava, assim, o então chamado estado de exceção⁴⁸.

No período em que a *República de Weimar* esteve ativa, o denominado estado de exceção foi invocado diversas vezes, com durações variadas, podendo ser de dias ou até mesmo meses, mas não excedendo o período cinco meses. Entretanto, em fevereiro de 1933, quando o partido nazista assumiu o poder, o estado de exceção foi novamente evocado, suspendendo dessa vez por tempo indeterminado os artigos da constituição, como à liberdade pessoal, à liberdade de expressão e de reunião, e também permitindo que os domicílios e correspondências fossem revistados em busca de traidores do regime. E essa suspensão durou todo o período da Segunda Guerra Mundial. Porém, Segundo Agamben, essa condição em nosso tempo tornou-se a regra. Isso ocorre quando a política se transforma em uma estrutura que passa a se envolver diretamente com a vida das pessoas. Nesse paradigma do biopoder, seu papel é definir e moldar a vida das populações, incluindo-a em suas esferas de influência, a fim de exercer controle sobre ela de acordo com os interesses de uma determinada sociedade ou Estado. Esse processo resulta na ruptura da tríade Estado-nação, que anteriormente se baseava nos pilares do Estado, território e nascimento. Agamben afirma:

O nascimento do campo em nosso tempo surge então, nesta perspectiva, como um evento que marca de modo decisivo o próprio espaço político da modernidade. Ele se produz no ponto em que o sistema político do Estado-nação moderno, que se fundava sobre o nexos funcional entre uma determinada localização (o território) e um determinado ordenamento (o Estado), mediado por regras automáticas de inscrição da vida (o nascimento ou nação), entra em crise duradoura, e o Estado decide assumir diretamente entre as próprias funções os cuidados da vida biológica da nação.⁴⁹

Quando isso acontece, o sistema político não mais ordena sobre as normas jurídicas e as formas de vida em um determinado espaço, mas sim, passa a conter em seu interior uma localização deslocadora que o excede, que captura virtualmente toda forma de vida. A personificação do estado de exceção aconteceu com os campos de concentração e de refugiados, existentes principalmente durante o holocausto, mas que ainda hoje permeiam

⁴⁸AGAMBEN, 2010a, p.163-164

⁴⁹Ibid., p. 170.

principalmente as zonas de guerra. Agamben destaca também a importância de se olhar para o campo como um espaço de exceção, onde tudo é possível. Segundo ele o campo é

[...] um pedaço de território que é colocado fora do ordenamento jurídico normal, mas não é, por isso, simplesmente um espaço exterior. O que nele é excluído, segundo o significado etimológico do termo exceção (*ex-capere*), é capturado fora, incluído através de sua própria exclusão. Mas aquilo que, desse modo, é antes de tudo capturado no ordenamento é o próprio estado de exceção. Ou seja, o campo é a estrutura na qual o estado de exceção, sobre cuja decisão possível se funda o poder soberano, é realizado de modo estável.⁵⁰

Sendo assim, a vontade soberana que o estado de direito acreditou ter extinguido, na verdade encontra-se oculta, podendo ser evocada a qualquer momento que se julgar necessário, na forma jurídica do estado de exceção, que reduz a vida *bios* à pura vida nua *zoé*. Por isso, no momento em que os nazistas invocaram como principal característica de seu regime o sangue ariano e o território ou, ainda, quando desnacionalizaram os judeus e demais povos, os mandando para os campos de prisioneiros ou de concentração, os transformando em mera vida nua, eles não estavam inventando e muito menos inovando uma forma biopolítica racista, mas apenas dando prosseguimento a uma prática biopolítica inerente e comum ao Estado-nação moderno e alimentando sua função assassina por meio do racismo, separando os que deviam morrer dos que deviam viver. Dessa forma, os nazistas fizeram o papel do antigo soberano, eliminando o sujeito que já não possuía mais direitos, que já fora deportado, desnaturalizado e que já não possuía mais seus direitos de cidadão assegurados pelo nascimento em determinado território. O sujeito considerado vida nua, mera vida biológica, por não possuir mais direitos, é passível de morte. Isso demonstra com clareza a coerência entre o domínio totalitário e a condição particular de vida que é o campo. Sendo assim, a biopolítica é a estratégia de governamentalização da vida que assume o papel e o poder do antigo soberano, decidindo quem deve viver e quem deve morrer. Ou, melhor dizendo, decidindo quem merece ou não viver, ou ainda, qual vida merece ou não ser vivida.

⁵⁰AGAMBEN, 2015, p. 43.

Se, em todo Estado moderno, existe uma linha que assinala o ponto em que a decisão sobre a vida torna-se decisão sobre a morte, e a biopolítica pode deste modo converter-se em *tanatopolítica*, tal linha não mais se apresenta hoje como um confim fixo a dividir duas zonas claramente distintas; ela é, ao contrário, uma linha em movimento que se desloca para zonas sempre mais amplas da vida social, nas quais o soberano entra em simbiose cada vez mais íntima não só com o jurista, mas também com o médico, com o cientista, com o perito, com o sacerdote.⁵¹

Essas pessoas são excluídas por algumas das razões mencionadas anteriormente. Por isso que Agamben diz que, atualmente, vivemos em um estado permanente de exceção, em que essa exceção já se tornou a regra, o que torna o estado de exceção também um dispositivo “pelo qual o soberano suspende a ordenação jurídica vigente sem a abolir as normas mas descontinuando direitos, isto é, criando uma zona de anomia”⁵². No estado de exceção, a vida nua não se encontra mais contida apenas em um lugar ou em uma certa categoria particular, “tornando a “uma exclusão inclusiva (uma *exceptio*) da *zoé* na *pólis*, quase como se a política fosse o lugar em que o viver deve se transformar em viver bem, e aquilo que deve ser politizado fosse desde sempre a vida nua”⁵³. Por fim, na política ocidental, a vida nua tem, ocupa este lugar de singular privilégio, cuja exclusão se funda a cidade dos homens. Para sustentar sua tese, Agamben apresenta o vínculo entre o campo de concentração e a biopolítica - em que, no campo de concentração, o homem é apresentado como vida nua, e não como forma de vida, ou seja, como *homo sacer*, o homem despido de seus direitos.

Homem sacro é, portanto, aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio; na verdade, na primeira lei tribunicia se adverte que [...] se alguém matar aquele que por plebiscito é sacro, não será condenado homicida. Disso advém que um homem malvado ou impuro costuma ser chamado sacro⁵⁴.

O termo *Homo Sacer* tem origem na Roma antiga e era utilizado para designar uma pessoa que era condenada na comunidade de *Vetusta* por ter cometido um determinado crime/delito e, por essa razão, não poderia ser sacrificada e ofertada aos deuses. Porém, ela poderia ser morta por qualquer pessoa, sem que a esse algoz fosse imputada qualquer pena pelo homicídio cometido. Logo, o *homo sacer* é uma vida insacrificável, todavia *matável*⁵⁵. Para Agamben o *homo sacer*, é como um indício de que desde os primórdios, a política e o

⁵¹AGAMBEN, 2010a, p. 119.

⁵²Id., 2002, p. 15.

⁵³Ibid.

⁵⁴FESTO apud AGAMBEN, 2010a. p. 186. Nota 18

⁵⁵AGAMBEN, 2010a. p. 186.

direito tiveram como objeto capturar a vida humana para um governo submisso à ordem. Ainda hoje, pode-se dizer, que se vive esse paradigma, pois com o autoritarismo, o poder estatal obtém cada vez mais o controle sobre os sujeitos, criando por meio da captura da vida, em forma de exceção jurídica, o *homo sacer*.

Agamben acrescenta e promove em seus estudos um diálogo entre as teses de diversos autores, tais como os já citados Benjamin, Arendt e Foucault⁵⁶, trazendo assim novas perspectivas para se pensar na lógica biopolítica da exceção jurídica. Por fim, Agamben desenvolve suas pesquisas relacionando economia e teologia, campos pouco explorados anteriormente. O autor conecta, por meio de pesquisas genealógicas, temas até então considerados desconexos, ligando por exemplo o termo *oikos* (também trabalhado por Arendt), ao conceito de economia. Ele mostra como o conceito de economia, tem um significado teológico. Segundo Ruiz:

O termo economia origina-se do governo da *oikos* grega, porém ele adquiriu uma especial importância nos debates teológicos cristãos dos séculos II e III d.C. Economia era o termo utilizado pela teologia para designar o governo de Deus sobre o mundo e o tipo de relações internas das três pessoas da Trindade. Agamben mostra que a biopolítica, inerente à economia política moderna, deriva muito diretamente dos tratados teológicos sobre o governo econômico de Deus sobre o mundo⁵⁷

No trecho acima, assim como visto anteriormente em Hannah Arendt, em sua origem, no grego, o termo *oikos*, era referente à administração da casa doméstica, mas também da *oikonomia*. Porém, com a queda do império romano, a mesma ganha maior importância e destaque e é elevada a algo maior, algo divino, assumindo, assim, o significado de administração do reino de Deus na Terra pelos cristãos, demonstrando todo o poder das raízes teológicas da palavra que deu origem ao que hoje entendemos por *dispositivo* e, conseqüentemente, do que conhecemos por economia atualmente.

⁵⁶Aqui cabe uma breve observação da estranheza levantada por Giorgio Agamben e outros estudiosos sobre o fato de Foucault, em nenhum momento em sua obra, fazer menção da genealogia do conceito *biopolítica* utilizado por outros autores e, tampouco, fazer referência ou dialogar com as pesquisas e pesquisadores anteriormente citados. Agamben comenta ainda com maior estranheza o fato de Foucault não citar em seus estudos os escritos sobre biopolítica de Hannah Arendt expostos na já citada obra, *The human condition* (1958), que foi escrita quase 20 anos antes da obra *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir* de Foucault. Mesmo que a própria autora não tenha aprofundado discussões sobre o assunto em suas obras posteriores, ainda assim, é de se estranhar que Michel Foucault tenha feito todas as suas pesquisas sem sequer mencionar os trabalhos da autora. Porém, mesmo com esses questionamentos e estranhezas, não podemos tirar o mérito de Foucault de resgatar o conceito de biopolítica, realizando a partir dele uma arqueologia das práticas e dos saberes modernos que tornam a vida humana um algo útil para o governo, ressaltando ainda em seus estudos a funcionalidade utilitarista presente nas instituições modernas e que alimentam ainda mais a lógica biopolítica do Estado e do mercado.

⁵⁷RUIZ, 2012, p. 44.

Outro autor que tem desenvolvido e publicado importantes estudos sobre biopolítica é Roberto Esposito. Segundo sua tese, a biopolítica moderna se articulou em torno da categoria da *imunidade*. “A imunização é um processo biológico que defende o corpo inoculando em doses apropriadas o mesmo veneno do qual pretende defender-se. A imunização defende o organismo introduzindo nele como antídoto aquilo contra o que se defende⁵⁸”. No começo de seu livro intitulado *Bios: Biopolítica e filosofia*, o autor faz um resgate histórico sobre a questão da *tanatopolítica* nazista, a qual mencionamos anteriormente, e que tratava o Estado como um corpo social, que assim como o corpo biológico precisava se defender dos vírus e demais agentes patológicos. No caso do nazismo, os Judeus seriam essa “praga” que precisava ser combatida pelo organismo social. Portanto, segundo o autor, “somos obrigados a defender a hipótese, já adiantada, de que a transcendência do nazismo seria a vida – e não a morte.⁵⁹” Mesmo que, mais tarde, a morte tenha sido considerada por eles como o único remédio apto a salvar a vida. “A morte perpetrada pelo nazismo visa combater, com a morte, a morte que ameaça a vida do organismo e da sociedade⁶⁰”. Ao longo dos primeiros capítulos o autor ainda comenta sobre questões eugênicas realizadas pelos nazistas, que visavam eliminar toda a herança biológica das assim consideradas “vidas indignas de ser vividas”, entre outras denominações de mesmo cunho elaboradas pelos nazistas. Eles queriam exterminar essas vidas antes que elas se reproduzissem, pois acreditavam assim estar livrando as gerações futuras desses genes inferiores e defeituosos, fazendo uma higienização do povo alemão.

Seguindo a análise do autor, nas sociedades modernas, os aspectos que as tornam imunitárias são a propriedade e a liberdade, que inoculam o direito de apropriação como defesa contra o outro nas relações sociais. Nesse caso, o biopoder incute na cabeça das pessoas que o outro é um perigo. Sendo assim, esses elementos funcionam como antídoto biopolítico contra o perigo do outro. Segundo o autor, defender os direitos do eu frente aos interesses do outro é o que o liberalismo prega desde sua criação. Outro ponto crítico onde se manifesta a biopolítica imunitária nas sociedades modernas é o esvaziamento da dimensão comunitária. Ruiz corrobora:

⁵⁸ESPOSITO, Roberto. *Bios: Biopolítica e filosofia*. Tradução de Mra. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2010. p. 53.

⁵⁹Ibid., p. 167

⁶⁰Ibid., p. 54

A *communitas* se constitui por aquilo que há de comum entre os sujeitos. O comum da *communitas*, segundo Esposito, não está na propriedade comum, mas no *múnus*, entendido como dever para com o outro. O *múnus* é um dever que me vincula ao outro de forma imediata e estabelece um hiato comum pela relação de reconhecimento devido ao outro. A prática do *múnus* produz a relação comunitária. A *communitas* não deriva da deliberação racional dos sujeitos, como preconiza o contratualismo liberal a respeito da sociedade, mas se constitui pela prática consolidada do *múnus* como exercício de reconhecimento de meu dever para com o outro. Sem *múnus* não existe *communitas*; pode até existir sociedade mas não comunidade⁶¹.

Para Esposito, logo, nas sociedades modernas o *múnus*, que outrora abriga o respeito e dever com o outro, foi substituído pelo *bônus* que estimula a procura do benefício próprio, criando, assim, uma sociedade egoísta e autodestrutiva. E para que essa autodestruição não aconteça no sentido real da palavra, as sociedades modernas colocam os indivíduos uns contra os outros por meio do direito, ou seja, os imunizam por meio do direito. Cada indivíduo defende seus direitos contra os direitos do outro e o direito se comporta como dispositivo imunitário. Essa imunização contra o outro gera, inevitavelmente, como consequência, a violência. Ou seja, a violência utilizada para nos defendermos dos indivíduos modernos é a mesma que invocamos para nossa própria defesa. Sem *múnus*, uma sociedade inevitavelmente se tornará imunitária e, conseqüentemente, violenta. Por fim, Esposito questiona qual o efeito da biopolítica, chegando em uma bifurcação de dois aspectos implicados no conceito de *bíos*, que são a subjetivação e a morte. Ou seja, segundo ele, a politização da vida produz a subjetividade ou a morte.

Portanto, para o autor, as opções são: tornar-se sujeito da própria vida, realizando uma política da vida; ou a objetivação, fazendo uma política sobre a vida. A política da vida objetiva administrá-la como recurso funcional para a eficiência institucional, tornando a vida como um meio e a política entendida como gestão, um fim. A política para a vida, por sua vez, faz da vida humana uma alteridade irreduzível em cada sujeito. Isso transforma a vida em um fim em si mesma, e a política por sua vez se torna o meio para conseguir seu pleno desenvolvimento. Portanto a imunidade não é apenas a relação que liga a vida ao poder, mas o poder de conservação da vida, sendo a política da vida a que torna sujeito seu objeto, tornando a vida uma tensão entre poder e resistência. A política sobre a vida objetiva a vida, tornando os sujeitos meros meios para um fim. Nesse ponto, voltamos ao velho problema no qual a biopolítica ameaça tornar-se *tanatopolítica*, ou seja, onde a *bíos* é usada contra a política, tornando-a descartável, ou mera vida nua, como no caso nazista, fortalecendo o discurso

⁶¹ RUIZ, 2012, p. 44

xenofóbico, utilitarista, eugenista e, principalmente, capitalista, que defende que a morte de uma pessoa conserva a vida de muitas outras.

Resumindo o que vimos até o momento, o conceito de biopolítica coloca em jogo a estratégia utilitarista que faz da vida humana um recurso, um objeto, para outros fins. E para conseguir tal objetivo, a biopolítica faz do cuidado da vida humana sua categoria ético-política central. Para isso, ela cria várias estratégias, e mecanismos, usados por meio de instituições de preservação que cuidam da vida humana, que por sua vez tornou-se recurso útil para a realização de seus fins. O cuidado da vida foi transformado em um princípio formal da política moderna, porém esse cuidado da vida só é válido enquanto essa vida for útil ao sistema. Abandona-se tal cuidado quando essa vida se mostra inútil, seja pela doença, velhice, etc. Ou seja, a biopolítica inverte a lógica de fins e meios, fazendo da vida humana um meio, e da eficiência, um fim. Aumenta-se a partir de diversos meios e recursos a qualidade de vida, fazendo com que a lógica instrumental da técnica moderna que transforma os meios – a eficiência e a lucratividade – em fins, também aumente, reduzindo o fim, nesse caso a vida humana, a mero meio. Isso faz com que o poder e a vida sejam, ao mesmo tempo, complementares e contrapostos, como afirma Esposito, pois, para potencializar a si próprio, o poder deve ao mesmo tempo potencializar seu objeto, que nesse caso é a própria vida. E aqui se encontra outro dilema, pois para fazer isso, o poder deve produzir certas condições de liberdade dos sujeitos. Por outro lado, quando o poder torna os seres humanos livres, esses seres humanos podem ser livres para ir contra o poder, e é aí que surge a resistência, sendo a própria vida o lugar em que é sujeito e objeto, ao mesmo tempo, da resistência.

Aqui também é onde se pode encontrar um paradoxo capaz de corroborar para a tese proposta neste estudo, que é o fato dessa objetivação biopolítica da vida humana lhe conferir uma potência política jamais vista nas sociedades pré-modernas. Ou seja, nos dias atuais, a vida humana adquiriu a potência de insurgir-se contra os próprios dispositivos que tendem a controlá-la, fazendo com que lutas políticas sejam lutas biopolíticas, assim como os novos dispositivos de governo tendem a se confundir com técnicas de administração de recursos humanos. E é sobre os meios, os dispositivos e outras técnicas de controle que veremos melhor nas próximas seções, a fim de entendermos como se chegou até este ponto e como atualmente a arte, por meio das *performances* artísticas, pode ajudar na luta contra o controle biopolítico.

1.2 DISPOSITIVOS, CONTROLE E SUBJETIVAÇÃO

Começamos esta seção buscando a genealogia do termo dispositivo⁶², para contextualizar nos dias de hoje, onde cada vez mais somos monitorados e controlados por eles. Esse termo foi muito utilizado pelo filósofo francês Michel Foucault ao longo de sua obra. Foucault passou a se utilizar desse termo a partir de 1970, mais especificamente em seus estudos sobre a relação saber-poder.

Primeiramente, Foucault empregava o termo positividade, este emprestado de seu mestre Jean Hyppolite. Mas, durante seus estudos, essa palavra foi substituída por dispositivo. Hyppolite, por sua vez, utilizava o termo positividade em seus estudos e interpretações de Hegel, da fase de Berna e Frankfurt (1795-1796) para apresentar a distinção hegeliana entre religião natural e religião positiva, que irá se desdobrar na dialética entre liberdade e constrangimento, razão e história. Isto é, a todo elemento histórico que se inscreve na alma do vivente por meio da coerção. Positividade seria então, ainda para Hegel, toda a sorte de poder histórico e cultural externo e, adiante, interiorizado pelo indivíduo que concorre para a sua coerção. Agamben corrobora: segundo ele, a positividade tem sua raiz terminológica no termo dispositivo, que era a tradução latina de *oikonomia* (administração da casa) usada pelos padres nos primeiros séculos da era cristã. Como já vimos, o *oikos*, para os antigos, era lugar de dominação⁶³.

Segundo Agamben, o significado de dispositivo em Foucault⁶⁴ seria “um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguística e não linguística no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc.”⁶⁵. Segundo Edgardo Castro⁶⁶, a emergência do conceito de dispositivo no pensamento de Foucault está relacionada a uma mudança de perspectiva que desloca suas investigações da

⁶²Alguns elementos que constam neste texto já estavam presentes nos estudos precedentes do autor intitulado. SILVA, Bruno A. Souza da. **A profanação do Improfanável**: o “Capitalismo como Religião” e uma reflexão ética a partir de Agamben. Editora Fi, 2018. Disponível em: <https://www.editorafi.org/476bruno>. Acesso em 01 out 2022.

⁶³Ver artigo: VALERIO, R G. Dispositivo escolar: disciplina e controle. **Pesquisa em Foco em Educação e Filosofia**, v. 7, p. 103-113, 2014. Disponível em: <https://silو.tips/download/dispositivo-escolar-disciplina-e-controle>. Acesso em 24 set. 2022.

⁶⁴Existem muitas críticas a respeito dessa leitura feita por Agamben. Acerca das noções de biopolítica e de dispositivo em Foucault, ver: CHIGNOLA, Sandro. **Foucault oltre Foucault**: una política della filosofia. Roma: DeriveApprodi, 2014 e MADARASZ, NORMAN R. Barreiras científicas: as desacertadas da biopolítica. In: VEIGA, Itamar Soares; CALGARO, Cleide; MADARASZ, Norman R. (Org.). **Sociedade e Ambiente**: Direito e Estado de Exceção. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2018, v. 1, p. 256-279. Disponível em: <https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/ebook-sociedade-ambiente.pdf>. Acesso em 17 mai. 2023

⁶⁵AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 30.

⁶⁶CASTRO, E. **El vocabulario de Michel Foucault**: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores. Tradução de Pedro Sússekind. Buenos Aires: Prometeo, 2004. p. 101–102.

arqueologia do saber para a genealogia do poder. Sendo assim, esse termo foi introduzido para lidar com os problemas e ambiguidades gerados pela noção anterior de *episteme*, uma vez que permite a conexão entre elementos discursivos e não discursivos, como instituições, eventos políticos e processos econômicos. A partir do surgimento desse conceito, as formas discursivas passam a ser vinculadas ao funcionamento das relações de poder.

Nos estudos de Foucault, observamos a utilização do termo dispositivo, principalmente quando ele fala sobre o controle desenvolvido pelas sociedades disciplinares que, por meio da articulação dos dispositivos e de práticas discursivas, de saberes e de exercícios, visam criar o que o autor denomina como "corpos dóceis", ou seja, corpos que podem ser submetidos, utilizados, transformados e aperfeiçoados por meio do controle. Essa articulação de fatores como saberes, discursos e dispositivos cria uma espécie de rede e, com isso, uma relação de poder que, por meio de um dispositivo de controle, gera as assim chamadas instituições disciplinares, agindo de forma a docilizar os corpos. E com uma abordagem discreta, conseguem de forma minuciosa o controle das operações sobre os corpos, fazendo com que se realize uma sujeição constante, impondo-lhes uma forma de relação de docilidade-utilidade, que leva ao que Foucault chamava de 'disciplinas'. Foucault diz:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)⁶⁷.

Essas "instituições disciplinares" podem ser entendidas como praticamente todas as instituições existentes, ou seja, essas instituições podem ser tudo que captura e regula um ser humano, principalmente por meio da disciplina e da *docilização*, desde fábricas, prisões e asilos, até hospitais e escolas. Ainda Foucault:

⁶⁷FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**: Trad. Raquel Ramallete. 25. Ed. Petrópolis, Vozes, 1987. p. 119

Na época atual, todas estas instituições – fábrica, escola, hospital psiquiátrico, hospital, prisão – têm por finalidade não excluir, mas, ao contrário, fixar os indivíduos. A fábrica não exclui os indivíduos; liga-os a um aparelho de produção. A escola não exclui os indivíduos; mesmo fechando-os, ela os fixa a um aparelho de transmissão de saber. O hospital psiquiátrico não exclui os indivíduos; liga-os a um aparelho de correção, a um aparelho de normalização dos indivíduos. O mesmo acontece com a casa de correção ou com a prisão⁶⁸.

Como visto no trecho acima, essas instituições não têm a finalidade de excluir os indivíduos, mas sim a de resgatá-los, consertá-los e, após isso, restituí-los ao convívio em comunidade. Logo, o principal objetivo delas é o de incluir ou restituir o homem ao sistema de normalização que vigora na sociedade atual. Por esse motivo, Foucault, também denomina essas instituições disciplinares de instituições de sequestro.

Seguindo na linha dos estudos de Foucault sobre dispositivo, Agamben, em suas pesquisas e definições do termo, busca realizar uma genealogia do conceito, remontando o seu significado desde sua raiz na teologia, como era apresentada por Hyppolite, a elevando ao nível do sujeito, a subjetivação. Agamben absorve e amplia o sentido dado por Michel Foucault ao termo dispositivo, buscando sua relação com a religião e com a administração do mundo de forma divina. Agamben diz:

O termo latino dispositio, do qual deriva o nosso termo “dispositivo”, vem, portanto, para assumir em si toda a complexa semântica da oikonomia teológica. Os “dispositivos” de que fala Foucault estão de algum modo conectados com esta herança teológica, podem ser de alguma maneira reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou a essência e a operação por meio da qual ele administra e governa o mundo das criaturas. O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito.⁶⁹

Itamar Veiga, em seu artigo *Viventes, dispositivos e os processos de subjetivação segundo Agamben*⁷⁰, busca esclarecer essa relação entre essa religião e a administração do mundo de forma divina. Segundo ele, os processos de subjetivação desempenham duas tarefas principais: a primeira é a de esclarecer que efeito possui um dispositivo e a segunda é a de adentrar em um resgate da teologia cristã após o final do império romano. Esse resgate teria

⁶⁸FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). Trad. de Maria Hermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 114.

⁶⁹AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 38.

⁷⁰VEIGA, Itamar Soares. *Viventes, dispositivos e os processos de subjetivação segundo Agamben*. **Griot: Revista de Filosofia**, Amargosa, Bahia, v.13, n.1, p. 413, jun. 2016. Disponível em: <http://www2.ufrb.edu.br/griot/images/vol13-n1/25.pdf>. Acesso em: 23 set. 2022.

por objetivo pesquisar de que modo e como foi o estabelecimento de uma política e de uma administração do poder no Ocidente, e percorre todo o cenário da *oikonomia* na teologia cristã, esclarecendo o que são e quais as funções dos dispositivos e, conseqüentemente, como acontece o processo de subjetivação. Veiga diz ainda:

O recuo para a época dos primeiros cristãos é parte de um esforço de pesquisa terminológica do termo “dispositivo”. Ele mostra que, no uso do termo “dispositivo” está contida uma origem latina derivada do uso grego da palavra. Na origem grega, o termo se refere à administração da lide doméstica: ao oikos, e também à oikonomia. Contudo, na situação do mundo dos primeiros cristãos, após a queda do império romano, o termo assume a dimensão temporal ou doméstica de uma tarefa do poder divino na terra, ou seja, uma tarefa daqueles que são os cristãos: administrar não mais a casa, mas o mundo. Essa administração do mundo, compreendido como o reino de Deus na terra, significava uma preocupação com o mundo temporal dos Reis e o mundo humano em geral. Assim, tal administração, na perspectiva do divino, era algo “doméstico” objeto de uma oikonomia⁷¹.

A partir dessas revelações, pode-se dizer que Agamben eleva o conceito de dispositivo para outro nível, que é o âmbito do sujeito (subjetivação), separando tudo que existe em duas classes/categorias: a dos viventes (ou as substâncias) e a dos dispositivos. E entre elas, surge uma terceira que é a dos sujeitos, que é gerada a partir desse corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos. Veiga continua em sua pesquisa complementando o pensamento de Agamben. Segundo ele, o processo de subjetivação ocorre quando um vivente (ou uma substância) se torna um sujeito. Para que um vivente se torne um sujeito é necessário, nesse caso, a ação de um dispositivo dentro de um processo de subjetivação. O significado de *vivente* se inscreve em uma tentativa de superação: a superação da própria concepção tradicional de sujeito. Ou seja, a concepção tradicional de sujeito é superada não por seu cancelamento, mas por sua disseminação. Essa disseminação é uma contrapartida do ilimitado crescimento dos dispositivos, na qual para cada dispositivo há um processo de subjetivação. A consequência dos processos de subjetivação disseminados é uma ampliação do mencionado efeito de mascaramento do indivíduo, levada ao extremo.

Foucault, por sua vez, utilizava a palavra *subjetivização* e a definia como sendo o poder pastoral, tendo como referência o modelo judaico-cristão e sua relação entre pastor e rebanho. Segundo o autor, essa relação se dá de modo que as ovelhas obedecem sem hesitar ao pastor, enquanto o pastor é obrigado a zelar e cuidar da vida dessas ovelhas. Aqui, ao mesmo tempo, o pastor tem o poder sobre cada um individualmente e sobre todo o rebanho.

⁷¹VEIGA, Itamar Soares. Viventes, dispositivos e os processos de subjetivação segundo Agamben. **Griot: Revista de Filosofia**, Amargosa, Bahia, v.13, n.1, p. 413, jun. 2016. Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/677>. Acesso em: 23 set. 2022.

Diante de tal processo, a prática da confissão seria a forma com que se produz a subjetivização da vida do homem, que continua a ser objeto do poder. Portanto, o objeto do poder é subjetivado. Agamben, em sua busca sobre as raízes do termo dispositivo (*dispositio*), absorve o exemplo de Foucault do dispositivo da confissão ou da penitência e o compara com os dispositivos atuais que, segundo ele, sempre buscam um duplo entre punição e recompensa. Conforme o autor, o dispositivo da penitência, o qual, por meio do cumprimento de uma série de ações, rezas, punições ou privações, transformava o “eu pecador” em um outro “eu”, um eu redimido, renovando a pessoa que foi submetida a esse processo de subjetivação; e, que dessa maneira, constrói uma nova individualidade. O exemplo da confissão é aqui iluminador: a formação da subjetividade ocidental, ao mesmo tempo cindida e, no entanto, dona e segura de si, é inseparável da ação plurissecular do dispositivo penitencial, no qual um novo Eu se constitui por meio da negação e, ao mesmo tempo, assunção do velho. A cisão do sujeito operada pelo dispositivo penitencial era, nesse sentido, produtora de um novo sujeito, que encontrava a própria verdade na não-verdade do Eu pecador repudiado. Considerações análogas podem ser feitas para o dispositivo prisional, que produz como consequência mais ou menos imprevista a constituição de um sujeito e de um eu delinquente, que se torna o sujeito de novas – e, desta vez, perfeitamente calculadas – técnicas de governo. O governo, por sua vez, se aproveita dessa subjetivização para determinar um deslocamento do poder que antes era exterior para o interior, criando os assim denominados corpos dóceis.

O exemplo do dispositivo prisional até pode ser semelhante em sua forma de operar ao dispositivo da penitência, porém os demais dispositivos, desenvolvidos e propiciados pela fase tecnológica do capitalismo atual, não agem sempre da mesma forma. A principal diferença é que no dispositivo da penitência ou no prisional o sujeito passa por um processo de dessubjetivação (quando é punido), para logo após, por meio de uma nova subjetivação (cumprimento da penitência/pena) ser “reconstruído”, renovando, assim, o antigo eu e criando um novo (eu). Já nos dispositivos atuais, regidos pelo sistema tecnológico capitalista, a subjetivação acontece de forma precária e ineficiente, não se realizando por completo, criando assim um sujeito incompleto, um sujeito definido por Agamben como “larvar” e “espectral”, conforme mencionado no trecho a seguir:

O que define os dispositivos com os quais temos que lidar na atual fase do capitalismo é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação. Um momento dessubjetivante estava certamente implícito em todo processo de subjetivação, e o Eu penitencial se constituía, havíamos visto, somente por meio da própria negação; mas o que acontece agora é que os processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, espectral. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade. Aquele que se deixa capturar no dispositivo “telefone celular”, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa as suas noites diante da televisão apenas a recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do zappeur ou a inclusão nos cálculos de um índice de audiência⁷².

Ainda segundo Agamben, atualmente se vive uma enorme acumulação e multiplicação de dispositivos que é propiciada pelo capitalismo em sua fase avançada. Esse aumento desenfreado de dispositivos gera e permite como consequência (também de forma desenfreada) a proliferação da subjetivação dos indivíduos, dando a impressão de que essa categoria da subjetividade tenha perdido consistência. Mas, para Agamben, não se trata de uma anulação ou perda, e sim de uma disseminação que mascara o que acompanha desde sempre a identidade pessoal do vivente. Nesse contexto, o homem pode ser entendido como uma forma de matéria-prima dos processos de subjetivação que, por meio dos dispositivos, é capturado, modelado e orientado para que suas condutas sejam controladas, o tornando o que a sociedade denomina de “normal”.

Um bom exemplo que podemos pensar é o da escola: em uma escola, um novo aluno entra sem praticamente nenhum conhecimento prévio e sai com determinados conhecimentos, geralmente preestabelecidos com o propósito de torná-lo apto para executar uma tarefa ou função (em geral, a educação cumpre um currículo que age de acordo com os interesses de algo ou alguém). Contudo, para que isso ocorra e para que os indivíduos sejam disciplinados, eles devem frequentar instituições formativas específicas a cada objetivo social. Por exemplo, os cursos ou escolas técnicas buscam ligar o indivíduo a uma função produtiva, a um processo de produção, para que ele possua os requisitos necessários para trabalhar em uma fábrica ou similar. Outras, buscam formar ou corrigir (escola tradicional, orfanato, manicômio, prisão), agindo com função de adestramento (sendo essas últimas as instituições de sequestro a que se refere Foucault, que visam a *consertar* as pessoas e depois devolvê-las para o convívio). Assim como nas instituições e no campo de concentração, existe um duplo entre

⁷²AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 47-48.

recompensa/punição. Se os prisioneiros se comportam bem ou se destacam no trabalho, ganham recompensa. Por outro lado, se os aprisionados não se comportam de forma adequada ou tentam fugir, sofrem punições severas.

Para Gilles Deleuze⁷³, os dispositivos têm quatro dimensões distintas. As duas primeiras são entendidas pelo autor como máquinas: a primeira possibilita a visão e a segunda, a fala. Em outras palavras, todo dispositivo contém, de um lado, um regime de visibilidades que permite distinguir entre áreas de luz e escuridão, e, de outro lado, um regime de enunciados que diferencia palavras, frases e proposições. Por exemplo, a prisão como um espaço que vê e faz ver o crime, e a delinquência como uma forma de enunciá-lo - discursos e evidências. Em seu livro sobre Foucault, Deleuze explica que "cada estrato, cada formação histórica implica uma distribuição do visível e do enunciável"⁷⁴. A máquina visual não ilumina formas preexistentes; pelo contrário, ela cria objetos que não existiriam sem sua luz. A máquina de enunciação relaciona o enunciado a outros enunciados, bem como a sujeitos, objetos e conceitos. O conhecimento é formado precisamente pela combinação do visível e do enunciável.

A terceira dimensão do dispositivo, conforme Deleuze, consiste em linhas de força. Essas linhas retificam, manejam e operam o movimento entre o "ver" e o "dizer". Elas estão presentes em todo o dispositivo, atravessando-o e preenchendo-o. Estão tão intrincadas com as dimensões anteriores que é difícil, embora não impossível, distingui-las. Em outras palavras, a terceira dimensão é composta pelo campo das relações de poder. No entanto, além da linha de força que envolve, existe também a ultrapassagem ou transposição dessas mesmas linhas. Deleuze aponta a subjetivação como a quarta dimensão do dispositivo. Enquanto o poder funciona por meio de um tipo de compromisso entre uma linha e outra, a subjetivação implica uma dobra, na qual a linha se volta para si mesma e escapa das dimensões do poder e do conhecimento.

Aplicando esse conceito, Deleuze e Guattari⁷⁵ propõem uma análise das relações humanas com base em três tipos de linhas: segmentaridade dura, segmentaridade maleável e linhas de fuga. A segmentaridade dura refere-se às grandes divisões sociais, como classes e gêneros, que estabelecem estratos fixos. A segmentaridade maleável permite variações e desestratificações relativas. Já as linhas de fuga que são as que mais nos interessam neste

⁷³DELEUZE, G. What is a dispositif? In: ARMSTRONG, Timothy. J. (ed.). **Michel Foucault Philosopher**. New York: Routledge, 1992. p. 159-168.

⁷⁴DELEUZE, 2005, p. 58.

⁷⁵DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v.3. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1995. p. 67.

trabalho e representam rupturas totais com os estratos estabelecidos. Essas noções são essenciais para compreender os processos de subjetivação na *esquizoanálise*⁷⁶, nos quais o corpo e o desejo desempenham papéis centrais. Segundo os autores, somos afetados e moldados pelas diferentes linhas que constituem nossas relações sociais. Por isso, compreender essas dinâmicas é fundamental para uma análise mais aprofundada da subjetividade e dos mecanismos de poder presentes na sociedade.

As linhas duras são aquelas que exercem controle, normatização e enquadramento, presentes tanto em níveis macro, como Estados e instituições, quanto em relacionamentos interpessoais. Elas dividem os sujeitos em grupos distintos, sem considerar nuances e variações, buscando estabelecer ordem e estabilidade. Essas linhas atravessam e constituem identidades pessoais, como sujeito-aluno, sujeito-trabalhador, sujeito-militar, entre outros. Em outras palavras, significa que nossas identidades variam segundo as posições que ocupamos nas relações sociais. Na *esquizoanálise*, entende-se que não há um único sujeito, mas múltiplos sujeitos que variam de acordo com as linhas duras que os atravessam em diferentes contextos sociais. Cada linha dura traz informações sobre o processo de subjetivação, destacando que nenhuma delas é intrinsecamente boa ou ruim. O problema reside na fixação do desejo em determinadas formas de vida, limitando suas experiências. Por outro lado, as formas são os estratos, que representam o que é sedimentado, estabelecido e dotado de estabilidade e rigidez, nos quais o indivíduo pode se fixar. A segmentaridade está presente em todos os estratos que nos compõem e é essencial para a vida, pois seu oposto é o caos. No entanto, existem não apenas linhas duras que nos segmentam de forma binária, mas também linhas de segmentaridade maleável que permitem variações e desestratificações relativas⁷⁷.

As linhas de segmentaridade maleável são caracterizadas por sua fluidez e funcionamento rizomático. Diferentemente das linhas duras, que estabelecem cortes binários e fixam o desejo em significações delimitadas, as linhas maleáveis permitem variações e desestratificações relativas. No conceito de rizoma, proposto por Deleuze e Guattari⁷⁸, não há eixos ou centros de comando, mas sim uma multiplicidade heterogênea de elementos e relações que podem se conectar livremente, traçando novas linhas e possibilidades de conexões. Enquanto as linhas duras têm como princípio a fixação e a estabilidade, as linhas maleáveis destacam a dimensão do meio e a capacidade de desestratificação, possibilitando a

⁷⁶Na seção 2.4 detalharemos melhor os processos da *esquizoanálise*.

⁷⁷DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v.3. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1995. p. 67. Na seção 2.4 detalharemos melhor os processos da *esquizoanálise*.

⁷⁸DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v.3. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1995.

criação de novas relações e formas de vida. Embora coexistam pontos de rigidez nos rizomas e rizomas que fogem dos estratos, as linhas maleáveis são menos localizáveis e contêm fluxos e partículas que escapam ao controle dos sistemas molares macropolíticos⁷⁹.

Por fim, as linhas de fuga são rupturas bruscas e imprevisíveis que promovem mudanças radicais, escapando das linhas duras e maleáveis. São linhas de experimentação e devir, liberando o desejo da prisão dos estratos estabelecidos. Muitas vezes, é necessário inventar essas linhas, pois elas não têm um modelo de orientação prévio. Em nossas cartografias, ou seja, em nossas relações e geografia política de vida, as linhas de fuga podem ser criadas para preservar seu potencial diante de estratificações excessivas. Esses três tipos de linhas - duras, maleáveis e de fuga - estão constantemente se misturando e interferindo umas nas outras. Elas podem se transformar umas nas outras, apoiando-se em pontos de rigidez ou fluidez. O impacto de ser atravessado por essas linhas pode ser momentâneo ou duradouro, passageiro ou ter um impacto significativo em nossas vidas. Assim como cada estrato contém conexões que favorecem linhas de fuga, também podem surgir fixações em novos estratos⁸⁰.

Deleuze e Guattari descrevem a subjetividade como um processo de subjetivação-desubjetivação, pois o indivíduo se constrói em múltiplas relações e se desconstrói ao se aventurar em linhas de fuga. Nossas relações são atravessadas por essas linhas, que nos afetam de maneira mais ou menos intensa e, às vezes, tênue. As linhas carregam intensidades que produzem efeitos no corpo a cada encontro, e há o risco de decomposição caso não suportemos o atravessamento das linhas de fuga, ou de pressão excessiva ao sermos atravessados pelas linhas duras. Para lidar com essas forças, é importante fazer uma política de construção dos desejos, mapeando as relações e explorando as possibilidades de novas formas de vida. O desejo desempenha um papel central nesse processo, sendo o elemento que produz nossa realidade e constitui nossas relações. O desejo transborda, não é visto como falta ou carência, e tende à desestratificação. No entanto, é necessário prudência para evitar a desestratificação total⁸¹, pois a vida também exige organização. Assim, é preciso encontrar um equilíbrio entre a construção de novas experiências e a preservação das formas e estratificações que orientam nossa vida e fluxo de desejos. No final deste capítulo e no capítulo 4 essas e outras questões são aprofundadas em Deleuze e Guattari.

⁷⁹DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v.3. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1995. p. 67. Na seção 2.4 detalharemos melhor os processos da *esquizoanálise*.

⁸⁰DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v.3. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1995. p. 72-74

⁸¹Veremos mais sobre isso na seção 2.3.

Como já visto anteriormente, Agamben acredita que o dispositivo sempre se encontra em uma relação com o poder e possui uma função estratégica para que essa relação funcione. “Todo dispositivo de poder sempre é duplo: por um lado, isso resulta de um comportamento individual de subjetivações e, por outro, da sua captura numa esfera separada”⁸². O resultado dessa captura ou desse sequestro, como dito por Foucault, é o “sujeito”. Criado por meio desse processo, o “sujeito” deve ser pensado como um corpo dócil, que nada mais é do que uma engrenagem da máquina governamental, porém como um ser individual e “livre”. Assim, pode-se dizer que esse duplo entre recompensa/punição funciona como a chave do sistema de disciplina dessas instituições. Entretanto, esse duplo entre punição/recompensa não existe nos processos de subjetivação gerados pelos dispositivos atuais. Para que isso acontecesse, seria necessário antes ocorrer um processo de dessubjetivação para, só então, acontecer uma nova subjetivação, como mencionado anteriormente por Agamben com o exemplo do dispositivo da penitência. Sendo assim, para Agamben:

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar⁸³.

Atualmente, diferente do dispositivo da penitência e dos demais dispositivos reguladores mencionados por Foucault, que faziam o duplo capturar/corriger, os novos dispositivos não realizam esse processo de dessubjetivação. Logo, o processo de subjetivação também não acontece da mesma forma, ocorrendo de forma precária e gerando um vivente “larvar” ou “espectral”, além de interferir em todo o meio social: nas relações, na política, nas formas de poder e, principalmente, nas formas de consumo, o que descamba para mais individualismo. Ou seja, essa regulação de padrões impostos e alimentados pelo sistema exclui e despreza os que não se rendem ou não se adaptam a ele, relegando-os à margem da sociedade - o que culmina na criação da *necropolítica*. Nesse sistema, é praticamente impossível se agir em comunidade, já que, por meio de seus inúmeros dispositivos, incentiva cada vez mais a solidão, mediada pela falsa sensação de não estar só que é alimentada pelas redes sociais e pelo individualismo exacerbado. Agamben reforça: “Certamente, desde que

⁸²AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.p. 79.

⁸³Id., 2009, p. 40.

apareceu o homo sapiens havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo⁸⁴”

Nos dias atuais, o processo de assujeitamento frente aos dispositivos só não pode ser identificado com uma violência arbitrária pelo fato de a opção por ele ser “livre”. Muitos dizem que, já que não podemos nos livrar dos dispositivos, devemos aprender a conviver com eles e fazer deles um uso adequado, não nos deixando ser controlados. Porém, não se pode fazer do dispositivo um uso adequado, porque o sujeito do dispositivo já está operando o dispositivo. Ou seja, sua subjetividade já foi corrompida no processo de (des)subjetivação. Já não pode existir a possibilidade de um uso correto daquilo que nos forma para usá-lo. Dado que os dispositivos se sobrepõem à individualidade de tal modo, podemos dizer que não existe (ou, ao menos, não se compreende) outra possibilidade a não ser a de se entregar a ele de forma voluntária. É essa entrega que garante a liberdade da subjetividade, ao mesmo tempo em que a transforma e a assujeita, contradição essa que não pode ser percebida por aquele que a abraça livremente. Consequentemente, ocorre o que Foucault denominava de docilização dos corpos.

A criação de corpos dóceis por meio dos dispositivos pode até não ser realizada por meio da violência física, mas com certeza é conseguida com uma violência simbólica, uma vez que violenta a individualidade, limitando a pessoa capturada pelo dispositivo. Parte-se do discurso homogeneizante da inclusão, que prega que todos devem ser iguais, todos devem ter as mesmas oportunidades e acessibilidade para que sejam incluídos, todos devem ser iguais, todos devem ser normalizados. Conforme abordado por Ruiz em seu artigo intitulado *A linguagem violentada e a mimese humana nas democracias espetaculares: Interloquções com Giorgio Agamben*⁸⁵, podemos observar que os mecanismos de legitimação do poder e o funcionamento dos dispositivos de poder se entrelaçam aos processos de subjetivação. Por meio da captura colaborativa dos sujeitos, tais dispositivos obtêm o consentimento obediente das condutas e promovem a inserção produtiva dos indivíduos, ao mesmo tempo em que validam sua legitimidade por meio da cooperação da maioria. Os dispositivos de poder têm se aprimorado na intervenção nas subjetividades humanas, a ponto de produzirem formas específicas de subjetivação que atendem às demandas estruturais do poder. No entanto, essa

⁸⁴AGAMBEN, 2009, p. 41.

⁸⁵RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. A linguagem violentada e a mimese humana nas democracias espetaculares: Interloquções com Giorgio Agamben. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 44, n. 3, p. 19-44, 04 jun. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/qMmTrDpbKcKYTbSfDjZGJW7R/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 jun. 2023.

lógica biopolítica presente nas democracias se torna um problema que afeta inclusive a própria existência dessas democracias. É preocupante constatar que as atuais democracias possam ser responsáveis, omissas ou coniventes ao produzirem formas massificadas de subjetivação, visando conduzir docilmente a opinião da maioria e tomar decisões que se apresentam como pseudodemocráticas. Essa situação coloca em xeque o caráter democrático desses regimes, transformando-os em demagogias e abrindo espaço para o surgimento de novas formas perigosas de autoritarismo. É fundamental refletir sobre essas questões, questionar os métodos de subjetivação promovidos pelos dispositivos de poder e buscar preservar os princípios democráticos fundamentais, garantindo a participação efetiva e livre dos cidadãos nas decisões políticas.

Aqui, acontece uma inclusão dentro da exclusão, mas essa inclusão não é verdadeira, é apenas mais uma inclusão dentro da exclusão. Não existe um real interesse no desenvolvimento das potencialidades individuais, mas sim uma preocupação em uniformizar e docilizar as formas de vida. Se sua subjetividade o aproxima mais das artes ou da filosofia, áreas consideradas subversivas por promoverem o pensamento (lúdico, nas artes, e crítico, na filosofia), o dispositivo deve, por meio da subjetivação, fazê-lo aproximar-se das demais áreas, para tentar silenciar e normalizar, podendo qualquer ato insurgente ou revolucionário futuro. Sendo assim, a governamentalidade liberal cria e depende de três categorias: liberdade, segurança e perigo. Isso, conseqüentemente, é gerido com o surgimento dos chamados mecanismos reguladores, os quais, por meio da disciplina e da norma, ajudam no controle da vida das pessoas e das populações. Pois, “A norma é o que pode tanto se aplicar a um corpo que se quer disciplinar quanto a uma sociedade que se quer regulamentar”.⁸⁶

Tal afirmação mostra o controle sobre a vida das pessoas por meio de mecanismos reguladores globais, que podem ser chamados de dispositivos de controle. Esses dispositivos permitem ao governo agir como pastor, mencionado por Foucault, que individualiza cada ovelha, mas trata todas como rebanho, preservando uma falsa liberdade e as protegendo dos perigos que as ameaçam. Para isso, o governo cria tecnologias de segurança e estabelece uma série de limitações, controles, coerções e obrigações apoiadas sobre ameaças, meios pelos quais gere e organiza as condições nas quais se pode ser livre. Essa falsa sensação de liberdade associada às novas tecnologias, que permitem a tão falada liberdade de expressão, aos poucos foi mudando o status de *sociedade disciplinar* a que se refere Foucault – e regida pela assinatura e pelos números de série (como, por exemplo, documentos de Identidade e

⁸⁶FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). Trad. de Maria Hermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 302.

crachás de fábricas), que obtinham seu controle sobre as pessoas por intermédio de instituições disciplinares; - para o status de *sociedade de controle* sugerido por Deleuze, que é alimentado por meio da transformação da assinatura em cifras/senhais e é regida pelo controle sobre as ações das pessoas, dando-lhes essa falsa sensação de liberdade, como veremos no próximo tópico.

1.2.1 Sociedades disciplinares e sociedades de controle

Com a proliferação de dispositivos de controle que buscam nos vigiar a todo momento, podemos dizer que tem-se uma mudança de status de comunidade disciplinar, proposta por Foucault, para uma comunidade de controle, como proposto por Deleuze em seu artigo de 1990 intitulado *Post Scriptum* – sobre as Sociedades de Controle⁸⁷. Segundo ele, encontramos-nos numa crise generalizada de todos os meios de confinamento - prisão, hospital, fábrica, escola, família. A família é um “interior”, em crise como qualquer outro interior (escolar, profissional, etc.). Os ministros competentes não param de anunciar reformas supostamente necessárias. Reformar a escola, reformar a indústria, o hospital, o exército, a prisão. Mas, todos sabem que essas instituições estão condenadas, num prazo mais ou menos longo. Trata-se apenas de gerir sua agonia e ocupar as pessoas, até a instalação das novas forças que se anunciam. Também pode-se observar uma relativa e relevante modificação da forma de vigilância que passa de uma sociedade para a outra.

Enquanto isso, na sociedade disciplinar a vigilância se dava por meio do confinamento, por meio da situação física do indivíduo, sendo necessário controlar seus passos, seu deslocamento espacial. Na sociedade de controle, o importante é vigiar as mensagens dos indivíduos: vigiam-se suas comunicações, seus hábitos, sua rotina. Dessa maneira, é possível saber muito mais sobre essa pessoa ao deixá-la livre, ao mesmo tempo em que controla seus hábitos, e-mails, mensagens, redes sociais, compras, etc. Nesse contexto, nas sociedades de controle, vigiar passa a ser interceptar e decodificar dados. Em uma realidade cercada por câmeras e por diversos outros dispositivos de controle, pode-se dizer que o próprio mundo se transformou em um enorme panóptico. Uma vez que o panóptico agia de tal forma que o sujeito vigiado se transformava em seu próprio vigia e, conseqüentemente,

⁸⁷DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 219-226. Publicado originalmente em maio de 1990 no jornal francês *L'Autre Journal*, nº 1. Disponível em: <https://grupodeestudosdeleuze.files.wordpress.com/2016/05/deleuze-g-conversac3a7c3b5es.pdf>. Acesso em: 25 out. 2022

com o passar do tempo, transformava-se em vigia dos demais colegas de cárcere, transmitindo toda e qualquer alteração na normalidade da instituição para os gestores do local – um fato que também acontecia nos campos de concentração. Dadas tais semelhanças, podemos afirmar que o mundo virou um enorme campo de concentração, como propõe Agamben, no qual o estado de exceção vigora; todos vigiam todos e são vigiados por todos, simultaneamente. Como vimos, a exceção é uma espécie de exclusão, mas diferente de uma exclusão normal. Pois na exceção, aquilo que é excluído não está por causa disso absolutamente fora de relação com a norma. Ao contrário, essa se mantém em relação com aquela na forma da suspensão.

Outro ponto interessante sugerido por Deleuze é que, enquanto nas sociedades disciplinares nunca se parava de recomeçar, indo-se sempre de uma instituição a outra (por exemplo, da escola para a fábrica), “nas sociedades de controle nunca se conclui nada: a empresa, a formação, o serviço, sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal”⁸⁸. Logo, uma sociedade de controle sempre está em processo. As pessoas são instigadas pelo mercado de trabalho a estarem sempre em processo de formação, sempre tendo que estar se atualizando. Do contrário, até mesmo o atestado de sua competência entra em caducidade e é considerado obsoleto, bem como os produtos mercantis dessa mesma sociedade. Uma pessoa que, nessa sociedade, não prossegue sua qualificação “torna-se obsoleta”, desqualificada para qualquer função, fica para trás, e essa é uma das razões pela qual um estudante acaba imerso em um ciclo sem fim (termina-se um curso e quase imediatamente se começa outro). É uma competição constante consigo mesmo, com os outros e contra o relógio, onde nada nunca chega a ser finalizado, de fato.

Deleuze destaca ainda que as sociedades disciplinares podem ser divididas em dois polos: a primeira é a assinatura que indica o indivíduo, e a segunda é o número de matrícula que indica sua posição em uma massa de indivíduos. Um exemplo disso no Brasil são os documentos de identidade e registro geral (RG), CPF (Cadastro de Pessoa Física), Carteira de trabalho, CNH (Carteira Nacional de Habilitação), título de eleitor etc., que possuem assinatura e número. Recentemente, esse modo de dois polos também sofreu alterações e se modernizou nos moldes da sociedade de controle, agora exigindo-se também, além da assinatura física e do número, uma assinatura digital, geralmente biométrica, ou a identificação facial. A sociedade de controle, por outro lado, não é mais regida nem pela

⁸⁸DELEUZE, 1992, p. 221-222

assinatura nem por um número de chamada – sua principal referência é, agora, a cifra, ou os códigos, que seriam uma espécie de senha, sendo o dinheiro o principal divisor das duas categorias de sociedade. Deleuze diz:

A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos”. É o dinheiro que talvez melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro – que servia de medida padrão -, ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda. [...] O homem da disciplina era um produtor descontínuo de energia, mas o homem do controle é antes ondulatório, funcionando em órbita, num feixe contínuo⁸⁹.

No século XIX, o capitalismo era formado pela concentração de renda, e voltado para a produção e para a propriedade privada. Por conseguinte, dessas características, ergueu-se a fábrica como meio de confinamento, fazendo do capitalista o proprietário dos meios de produção e, em muitos casos, também o proprietário de outros espaços importantes como a casa familiar do operário, a escola dos seus filhos, etc. Porém, quando o mercado é modificado e conquistado, muda-se também a forma de capitalismo, sendo que atualmente o capitalismo não tem mais seu foco na produção, mas sim, na sobreprodução. Ou seja:

Não compra mais matéria-prima e já não vende produtos acabados: compra produtos acabados, ou monta peças destacadas. O que ele quer vender são serviços, e o que quer comprar são ações. Já não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado. Por isso ele é essencialmente dispersivo, e a fábrica cedeu lugar à empresa⁹⁰.

Portanto, na sociedade de controle, as conquistas de mercado já não acontecem mais pela formação da disciplina, mas sim pela tomada de controle, pela fixação de cotações ao invés de redução de custos e pela transformação do produto em lugar da especialização da produção. O serviço de vendas - um dos principais produtos de uma empresa - faz do marketing um instrumento de controle social e formação de consumidores sem pudor. Deste modo, o controle imposto pela sociedade de controle passa a ser de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, diferentemente da sociedade da disciplina que era de longa duração, infinita e descontínua. Desta forma, na sociedade de controle o homem

⁸⁹DELEUZE, 1992, p. 222-223.

⁹⁰Ibid., p. 223-224.

deixa de ser um homem confinado, como o era na sociedade disciplinar, e passa a ser um homem endividado, que seria, talvez, uma das principais consequências e, até mesmo, um dos maiores objetivos da sociedade de controle: criar seres que estão sempre em dívida, pois a dívida também assegura o controle sobre as pessoas. “É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento”⁹¹

É nesse contexto, grosso modo que podemos encontrar uma abertura possível para a evolução da biopolítica para a *necropolítica*. Esses três quartos da humanidade que vivem em extrema miséria são os que, muitas vezes, vivem às margens da sociedade, e por isso, são considerados descartáveis. Todavia, o envolvimento do Estado com a morte não se restringe apenas à realização de assassinatos por seus agentes, mas também e principalmente, pelo fato de não dar recursos e assistência a certas camadas da sociedade, os relegando à dívida, à criminalidade e, por fim, à morte. Ou seja, deixa-os morrer.

Isso faz com que voltemos para o princípio deste capítulo, onde vimos que desde o começo a biopolítica tem uma estreita ligação com a *tanatopolítica*. Agora, iremos entender um pouco mais sobre as consequências que existem quando a biopolítica e a *tanatopolítica* se transformam em *necropolítica*, que é o que acontece no começo do século XXI, logo após os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos da América. O pesquisador e historiador Achille Mbembe cunhou o termo *necropolítica* que, como dito por Gigena:

[...] não é a contraparte da biopolítica – o constituinte do biopoder para assegurar a *homeostasis populacional*, que se exerce através do racismo de Estado -, como sugere Foucault e que se aprofundaram na *tanatopolítica* (Agamben). O *necropoder* é, mais propriamente, uma tecnologia política diferenciada que tem por fim o *massacre populacional*, e, além disso, é uma tecnologia que ultrapassa os limites da estatalidade.⁹²

Sendo assim, a *necropolítica* surge como uma das consequências da biopolítica para gerir a morte das pessoas pelo estado, já que o biopoder não é capaz de conferir inteligibilidade às situações nas quais as práticas institucionais - as tecnologias de governo - atuam de forma a controlar a morte e as formas de morrer. Assim, o ganho teórico trazido

⁹¹DELEUZE, 1992, p. 224.

⁹²GIGENA, A. I. Necropolítica: los aportes de Mbembe para entender la violencia contemporánea. In: DÍAZ, A. F. (ed). **Necropolítica, violencia y excepción en América Latina**. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012. p. 23-24.

pelo conceito de *necropolítica* está no fato de que ele põe em relevo a morte como tecnologia de governo, como veremos agora.

1.3 NECROPOLÍTICA

Achille Mbembe fez uso do termo *necropolítica* pela primeira vez em 2003, em um artigo intitulado *Necropolitics*⁹³ que foi publicado na revista estadunidense *Public Culture*. Em entrevista, o autor afirma ter escrito o artigo logo após os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001, período conturbado que resultou em novas formas de ocupação militar em terras estrangeiras - em sua maioria, não-ocidentais. Ainda segundo o autor, esse fato é de extrema importância para fazer emergir o termo *necropolítica*, que surge diante das consequências do 11 de setembro norte-americano e dessa série de invasões. A *necropolítica* justifica suas atitudes pelo discurso do risco e da insegurança generalizados e que, por sua vez, fazem a propagação de um novo imperialismo.

O conceito de *necropolítica* desenvolvido por Mbembe sugere que o Estado foi feito e, ao mesmo tempo, é instrumento de um conjunto de práticas e saberes que visam à produção e à administração da morte. Voltando um pouco mais na linha do tempo que Michel Foucault, o autor diz que os conceitos de biopolítica popularizados pelo francês eram eurocêntricos e não levaram em conta as atualidades ou as realidades coloniais e o problema do genocídio. Sendo assim, Mbembe, além de buscar em outros contextos, também traça uma genealogia das formas modernas com que o poder se nutre e que, segundo ele, seriam o colonialismo e o imperialismo. Em sua forma de usar o termo *necropolítica*, ele se refere a três pontos principais, que destacamos abaixo.

O primeiro, refere-se aos contextos em que comumente se toma o estado de exceção como o *novo normal* ou, ao menos, quando já não é a exceção. Ou seja, quando a exceção se tornou o normal, o naturalizado. O segundo ponto presente em sua concepção do termo diz respeito “às aquelas figuras da soberania cujo projeto central é a instrumentalização generalizada da existência humana e à destruição material dos corpos e das populações julgados como descartáveis ou supérfluos⁹⁴”. Por fim, a terceira se refere “às aquelas figuras da soberania nas quais o poder, o governo, se referem ou apelam de maneira contínua à emergência e a uma

⁹³MBEMBE, Achille. *Necropolitics*. **Public Culture**, Dunham (EUA), v.15, p. 11-40, jan. 2003. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/15/1/11/31714/Necropolitics>. Acesso em: 22 nov. 2022.

⁹⁴MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018a. p.135

noção ficcionalizada ou fantasmática de inimigo⁹⁵”. Esse terceiro ponto faz com que se acabe com qualquer culpa ou ideia de proibição da matança generalizada. Afinal, uma vez que se está ameaçado, se pode matar sem culpa qualquer um que seja considerado como inimigo.

Essas são as três principais características presentes na forma como o autor tratou do termo *necropolítica* pela primeira vez, se referindo essencialmente a esse tipo de política que se entende como o trabalho da morte na produção de um mundo em que se acaba com o limite da morte. Aqui, podemos traçar um paralelo entre as pesquisas de Mbembe e Agamben. Em termos muito próximos, os dois autores situam suas pesquisas no cruzamento da soberania com a normalização do estado de exceção e com a gestão do risco.

A diferença entre elas, porém, é que Mbembe voltou alguns séculos a mais na História que Agamben em sua pesquisa genealógica sobre as origens dos campos. Mbembe vai muito além dos campos nazistas, indo além até das colônias oitocentistas. Mbembe estendeu sua pesquisa até os séculos XVI e XVII, onde encontra nas colônias europeias antecedentes essa mesma estrutura político-jurídica da exceção. Nessas colônias, vigorava o *plantation*. Levando em consideração os inumeráveis sistemas de exclusão desenvolvidos ao longo da história, a escravidão para Mbembe seria uma das primeiras experimentações e também uma das mais cruéis formas da biopolítica a se converter em *necropolítica*.

Quem era escravizado tinha, no mínimo, uma tríplice perda que englobava todas as possíveis formas de existência: seu lar, seu corpo e sua política. A vida do escravizado era uma forma de morte em vida, já que sua vida torna-se uma ‘coisa’ da qual outra pessoa tem propriedade. “Nos grandes latifúndios monocultores, o escravo aparecia como produto da máquina biopolítica, na medida em que ele resultava de um tríplice processo de despojamento: de uma habitação, dos direitos sobre seu corpo e do seu estatuto político⁹⁶”.

Essa tripla perda é equivalente à dominação absoluta, já que se tem a alienação ao nascer e a morte social, que equivale à expulsão da sua humanidade em um modo geral. Ou seja, aqui acontece “uma expulsão da humanidade e necessária mortificação social, corporal e psíquica. O homem se torna objeto de propriedade, morte em vida que, valorizada comercialmente, tem a violência legitimada como cerimonial”⁹⁷.

No espaço da fazenda, o escravizado pertencia a um mestre. Como nesse espaço o escravizado não podia exercer seu poder de expressão e pensamento, logo, não podemos considerá-lo como uma comunidade, já que por definição, para ser considerada uma

⁹⁵MBEMBE, 2018a, p.136

⁹⁶Ibid., p. 31-32.

⁹⁷Ibid., p. 27.

comunidade, esse poder de expressão e pensamento deveriam existir. Mas, naquele espaço, essas possibilidades não existiam. As únicas opções disponíveis para o escravizado eram a de rebelião ou suicídio, ou seja, fuga e luto silencioso. O escravizado era tratado como um instrumento de trabalho, possuindo um preço, seu trabalho usado ao extremo, e sendo mantido vivo, mas em “estado de injúria”, sofrendo todos os tipos de horrores, crueldades e profanidades físicas e mentais. Seu corpo ficava à mercê das violências de seu proprietário ou de seu supervisor (capataz), que se comportava, muitas vezes, de forma cruel e descontrolada; e fazia da dor imposta ao corpo do escravizado um verdadeiro espetáculo. Para incutir o terror nos demais, é/era permitido chicotear ou até mesmo matar o escravizado, fazendo da violência a ordem do dia na fazenda. Por isso que a vida de um escravizado era, em muitos aspectos, considerada como uma forma de morte em vida.

Esse poder sobre a vida e a morte de uma pessoa faz com que a humanidade dela seja dissolvida até o ponto de o indivíduo se tornar uma mercadoria. Torna-se possível dizer que a vida do escravizado é propriedade de seu dominador. Mesmo sofrendo todos esses horrores e violências físicas e simbólicas, os escravizados possuíam compreensões alternativas sobre o tempo, sobre o trabalho e, principalmente, sobre si mesmos. Apesar de serem tratados como uma “coisa”, como uma mercadoria, ou como mera ferramenta de trabalho, sendo-lhes negado o direito sobre seu próprio corpo, os escravizados são capazes, por intermédio da arte, de demonstrar as capacidades de se apresentar sob aspectos, formas e modos de ser diferentes das relações humanas, expressas por meio da dança, da música e, por fim, do seu próprio corpo, que supostamente era possuído por outro, e esta epifania romperia com a sua condição de escravizado.

Este último ponto é de suma importância para esta tese, uma vez que o escravizado, mesmo sofrendo todos os tipos de abusos e horrores, mesmo sendo considerado como não proprietário de seu corpo, conseguia, por meios artísticos (como a música) e performáticos (como a dança e a capoeira) recuperar, ao menos por algum tempo, o controle corporal⁹⁸. Assim, é realizada uma espécie de dessubjugação do corpo - até então considerado dócil e mero instrumento de trabalho -, que enfrenta de frente os poderes *necropolíticos* que o controlam. Esse aspecto traz uma luz sobre nosso tema, mostrando que, no passado, as *performances* e a arte já ajudaram a devolver certo poder sobre os corpos, rompendo com os mandos biopolíticos e micropolíticos - exatamente o que está se propondo com esse trabalho.

⁹⁸Para saber mais sobre esse assunto ver: SODRÉ, Muniz. Filosofia a toque de atabaques. In: SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. p. 103 – 204.

Seguindo com a busca de Mbembe nas colônias que a Europa constituiu na Ásia e na África a partir do grande Imperialismo do século XIX, nas quais a violência e a crueldade eram divididas e fragmentadas entre as mãos de latifundiários e capatazes, o autor acrescenta que “Observamos aqui as primeiras sínteses entre o massacre e a burocracia, essa encarnação da racionalidade ocidental”⁹⁹. Segundo ele, no imaginário dos europeus as colônias e, principalmente, as vidas nessas colônias, representavam o “outro” da Europa. Ou, em outras palavras, o estrangeiro. Foucault, em sua obra *Segurança, território e população*, depreende uma análise sobre isso. Segundo ele, no Velho Continente estava se consolidando a ideia de uma *razão de Estado*, tornando-se uma unidade garantida internamente pela polícia e externamente por um aparelho diplomático-militar. Foucault diz:

O Estado funcionava nessa razão política como um objetivo, isto é, como o que deve ser obtido ao termo de intervenções ativas, dessa razão, dessa racionalidade. O Estado, é o que deve estar ao cabo da operação de racionalização da arte de governar. É a integridade do Estado, é o acabamento do Estado, é o fortalecimento do Estado, é seu restabelecimento, se ele foi comprometido ou se alguma revolução perturbou ou nele suspendeu, por um momento, a força e os efeitos específicos, é tudo isso que deve ser obtido pela intervenção da razão de Estado¹⁰⁰.

Quanto às colônias, como elas estavam fora dessa razão, pelo fato de estarem fora das fronteiras da racionalidade, podia-se governá-las sem leis, criando uma polícia que não conhecia mais distinções entre paz e guerra, ordem e caos. Nesse mesmo contexto, as colônias eram vistas como habitadas por ‘selvagens’, ou seja, não se organizavam sob a forma de Estado e, para os europeus, não representavam um mundo humano. Para os conquistadores, a “vida selvagem” nada mais era que outra forma de “vida animal”, uma experiência assustadora, algo alienígena, além da imaginação ou compreensão. Segundo essa visão, não existiria organização e, muito menos, civilidade, nesses territórios. Seus moradores não eram considerados sujeitos soberanos (cidadãos) que se mobilizam e se organizam enquanto exército, por exemplo.

Em resumo, para os europeus as colônias eram zonas em que a guerra e a desordem, as figuras internas e externas do político, se tocam ou se alternam umas com as outras. “Como tais, as colônias são o lugar por excelência em que os controles e as garantias da ordem judicial podem ser suspensos, em que a violência do estado de exceção supostamente opera a

⁹⁹MBEMBE, 2018a, p. 36

¹⁰⁰FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso no Collège de France (1977 - 1978). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008b. p. 294-295.

serviço da "civilização"¹⁰¹. Nesses territórios, na visão dos colonizadores, os selvagens, além de não possuírem a racionalidade política do mundo europeu, também eram vistos como vidas entregues às necessidades e às determinações que a natureza lhes impunha, ou seja, eram entendidas como vidas estrangeiras [*aliens*], estranhas e, ao mesmo tempo, ameaçadoras.

Nesse ponto, Mbembe cita os estudos de Arendt sobre o imperialismo europeu. Segundo a autora, a conquista colonial revelou um potencial de violência até então desconhecido. Quando os europeus massacraram os selvagens, de alguma forma, eles não tinham consciência e nem remorso de que haviam cometido assassinato. Nesse espaço das colônias, pode-se matar em qualquer momento ou de qualquer maneira. Sendo assim, podemos ver claramente que o direito soberano de matar não estava sujeito a qualquer regra nas colônias. As guerras coloniais são concebidas como a expressão de uma hostilidade absoluta, que coloca o conquistador contra um inimigo absoluto. Quando se trata esses moradores das colônias como selvagens, de forma a não reconhecer sua humanidade, - ou seja, como espectros, fantasmas, não os reconhecendo como pessoas; - isso fazia com que o ato de feri-los ou matá-los fosse cometido de forma banal e inconsciente, pois os colonizadores não sentiam que realmente estavam matando uma pessoa, não existindo uma morte verdadeira. Esse não reconhecimento da morte desses “selvagens”, perpetuado pelos europeus em suas colônias, se estendeu para outros contextos ao longo dos séculos, o que permitiu o extermínio de milhões de pessoas durante o nazismo, fornecendo - pode-se inferir - a raiz para o que conhecemos hoje como *necropolítica*. Isso mostra que, muito antes das deportações promovidas pelos Nazistas para os campos de concentração de judeus, ciganos, homossexuais, comunistas etc.; os negros foram capturados na África e privados de qualquer estatuto jurídico, ou seja, eles foram escravizados, tornando-se vítimas de uma tripla perda: a perda de um *lar*, a perda de direitos sobre seu corpo e a perda de estatuto político, o que equivale a uma dominação absoluta. É nesse contexto que nascem as experimentações de maneira racional de procedimentos como esterilização forçada, proibições de casamentos mistos e, por fim, o extermínio cruel sem a necessidade de uma explicação: mata-se pura e simplesmente por querer matar. Portanto, racionalidade e terror já se conjugavam.

O conceito de *necropolítica* cunhado por Mbembe busca captar e explicar alguns pontos que foram deixados de lado ou negligenciados nas teorias biopolíticas foucaultianas e *tanatopolíticas* agambenianas, como, por exemplo, locais onde o governo (poder) intervém, visando à criação de paisagens mortíferas (*deathscapes*) com o objetivo de incapacitar a

¹⁰¹MBEMBE, 2018a, p. 39

política e a economia e desestruturar setores inteiros da população. Um bom exemplo disso foi o *Apartheid*, regime no qual o governo, branco e racista, dividiu o território sul-africano entre um setor exclusivamente reservado aos brancos e relegou áreas sem infraestrutura básica, como saneamento ou serviços públicos, aos negros (as chamadas *townships*).

Essa separação da população africana não era apenas espacial, mas também e, principalmente, econômica, limitando o acesso dos negros ao comércio nas regiões dos brancos, fazendo uma divisão hierárquica, entre categorias sociais distintas, na qual a base era formada por aqueles cuja cidadania – e porque não dizer, a própria humanidade – era negada. Portanto, como observa Mbembe, o espaço era a matéria prima da soberania e da violência que ela carrega consigo. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado a uma terceira zona entre a subjetividade e a objetividade. O autor conclui: "Nesse caso, soberania significa a capacidade para definir quem importa e quem não importa, quem é descartável e quem não é".¹⁰² No Brasil, podemos observar essa mesma construção territorial por meio da soberania nas favelas e bairros pobres.

A ocupação e intervenção sobre o espaço é um traço característico presente na *necropolítica* desde o período colonial. Ainda que elas assumam formas específicas distintas na contemporaneidade, continuam sendo formas de intervenção *necropolíticas*. Um dos melhores exemplos nos dias de hoje, segundo Mbembe, é o caso da ocupação israelense de Gaza e da Cisjordânia. Na visão do autor, esse cerco à região de Gaza é um exercício de controle populacional gigante e sem precedentes, pois isola essa faixa do mundo externo, diminuindo de forma gradual a circulação de provisões para a manutenção da vida vindas do mundo exterior, aumentando assim o sofrimento coletivo da população lá enclausurada. Essa tática, segundo o autor, remonta àquelas utilizadas nos cercos medievais, nos quais eram realizados a sabotagem da infraestrutura urbana¹⁰³ e social do inimigo (como por exemplo a apropriação de recursos naturais, minérios, água, produtos agrícolas, petróleo etc.), fragmentando e isolando esses territórios.

Voltando para Gaza, os efeitos desse cerco são minuciosamente monitorados pelas agências israelenses de inteligência, que controlam a privação de recursos, calibrando-as em um nível mínimo para a população civil rejeitar o *Hamas*¹⁰⁴, mas que se mantenha acima das chamadas 'linhas vermelhas', pois caso essa linha seja ultrapassada, uma "crise humanitária"

¹⁰²MBEMBE, 2018a, p. 27

¹⁰³Um bom exemplo do que o autor comenta sobre sabotar a estrutura pode ser visto no filme brasileiro "Bacurau" (2019), do diretor Kleber Mendonça Filho, no qual os invasores sabotam as comunicações para isolar os moradores do resto do mundo e limitam o acesso a recursos naturais como a água para vencê-los sem precisar lutar.

¹⁰⁴Movimento de resistência palestino, cujos princípios se baseiam no Corão.

seria declarada nessa faixa. Para manter o cerco eficiente, os civis, principalmente os homens, recebem suplementos contendo o valor mínimo humanitário da ONU de 2100 calorias por adulto. Água, eletricidade, petróleo e concreto também são controlados nos níveis mais baixos, impossibilitando os civis de grandes mobilizações e construções. Trata-se de uma *guerra infraestrutural*, como dito por Mbembe, hoje já não tratando-se tanto de fazer explodir uma estrutura, mas sim, de sabotar e neutralizar a infraestrutura do inimigo, criando em seu entorno o pânico pela interrupção de recursos vitais como água e comida.

Outro exemplo de uma guerra infraestrutural foi o conflito em Kosovo, no qual os bombardeios tinham como alvo pontes, ferrovias, rodovias, redes de comunicação, depósitos de armazenamento de petróleo, centrais termelétricas, estações elétricas e centros de tratamento de água. Tal estratégia militar, combinada com sanções governamentais, destrói o sistema de suporte à vida do inimigo, fazendo com que a guerra termine, muitas vezes, sem precisar de uma ocupação física das tropas inimigas. Isso faz com que o controle seja total, impedindo as pessoas, inclusive, de esboçar uma reação contra seus opressores, uma vez que, mal alimentados e com seus recursos escassos, não existe outro pensamento em suas cabeças além da sobrevivência. Nesse contexto, o necropoder toma a forma de uma gestão do sofrimento populacional por meio da administração de condições mortíferas que, por sua vez, são muito parecidas com as condições que os colonizadores impuseram aos selvagens nas colônias e que os nazistas impuseram aos judeus nos campos de concentração.

Ao realizar um comparativo entre a concepção de *necropolítica* de Mbembe e a concepção foucaultiana de biopolítica, as diferenças ficam bem evidentes. A biopolítica se utilizava de mecanismos de poder para intervir sobre o espaço, controlando os fluxos e circulações, antecipando, regulando e prevenindo os acontecimentos (epidemias, por exemplo), maximizando a vida da população e sujeitando os indivíduos a partir de uma regulação disciplinar sobre os seus corpos, que se tornam politicamente dóceis e produtivamente úteis. A *necropolítica*, por sua vez, se utiliza de algumas artimanhas biopolíticas de dominação, docilização e disciplina, mas visa o controle de territórios, nem que para isso precise produzir condições mortíferas para a população local, como era feito nas colônias. Muitas dessas condições produzidas têm efeitos prolongados, tornando-as absolutamente submetidas ao conquistador¹⁰⁵.

¹⁰⁵Grandes empresas, também fazem isso quando desejam permanecer ou possuir determinado território. Um bom exemplo disso pode ser visto em Erin Brockovich - Uma Mulher De Talento (2000), filme em que é possível acompanhar a luta de uma civil que, posteriormente, torna-se advogada contra grandes corporações que poluem o meio ambiente e buscam expulsar moradores de suas moradias por meio da imposição.

Como visto anteriormente, a disciplina circunscreve e organiza um espaço no interior do qual os corpos são sujeitados. Para obter esse resultado, são utilizadas instituições disciplinares, tais como escolas, quartéis, prisões, hospitais etc., que tem a responsabilidade de formar, disciplinar, corrigir e deixar saudáveis os corpos. Para a disciplina, o que interessa é o corpo vivo, e sendo potencializado cada vez mais, pois é dessa maneira que ele pode produzir mais mercadorias e tornar-se, então, mais útil. Logo, o poder disciplinar não é um poder de morte, mas sim, um poder de vida. Segundo Foucault, o biopoder funciona mediante a separação entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer, o que define quem toma o poder e quem é controlado. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos que, por sua vez, são subdivididos em subgrupos, na maioria das vezes estabelecidos pela censura biológica entre uns e outros - o que Foucault denomina com o termo *racismo*.

No livro *Em Defesa da Sociedade*¹⁰⁶, Michel Foucault analisa a incorporação da guerra na organização social do ocidente europeu em um momento histórico específico. Esse processo envolveu a transferência do valor da guerra para a esfera da política interna, resultando em sua positivação e legitimação como um mecanismo de governança e, conseqüentemente, como uma forma de vida. Nas antigas colônias, como é o caso do Brasil, a guerra desempenhou um papel central como princípio de dominação. No entanto, apesar da mudança na estratégia, é importante destacar que mesmo após o período comumente referido como independência do Brasil, a política em relação à vida - importada do contexto europeu - ainda preservou a dimensão da guerra. Nesse contexto, não dependemos mais do chicote do colonizador para exercer vigilância e punição. A obediência foi internalizada e as pessoas se tornaram vigilantes e algozes de si mesmas e dos outros¹⁰⁷. É nesse contexto que o racismo emerge como um discurso fundamental para a perpetuação da guerra travada por esses novos meios. Para uma compreensão completa dessa questão, é essencial obter uma compreensão clara do que constitui o racismo. O racismo pode ser definido como um sistema de opressão baseado em hierarquias raciais, promovendo a discriminação e a marginalização de certos grupos com base em características étnicas e raciais. Esse sistema se manifesta em diversos níveis e contextos, reforçando a desigualdade social, política e econômica. O racismo opera por meio de discursos, práticas e estruturas sociais que sustentam a inferiorização e a exclusão de grupos racialmente estigmatizados.

¹⁰⁶FOUCAULT, 1999, p. 304-305.

¹⁰⁷Que pode ser entendido como sujeito do desempenho por Byung-Chul Han no livro *Sociedade do Cansaço*. HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

É, primeiro, o meio de introduzir afinal, nesse domínio da vida de que o poder se incumbiu, um corte: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer. No contínuo biológico da espécie humana, o aparecimento das raças, a distinção das raças, a hierarquia das raças, a qualificação de certas raças como boas e de outras, ao contrário, como inferiores, tudo isso vai ser uma maneira de fragmentar esse campo do biológico de que o poder se incumbiu; uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros. Em resumo, de estabelecer uma cesura que será do tipo biológico no interior de um domínio considerado como sendo precisamente um domínio biológico. Isso vai permitir ao poder tratar uma população como uma mistura de raças ou, mais exatamente, tratar a espécie, subdividir a espécie de que ele se incumbiu em subgrupos que serão, precisamente, raças. Essa é a primeira função do racismo: fragmentar, fazer cesuras no interior desse contínuo biológico a que se dirige o biopoder. De outro lado, o racismo terá sua segunda função: terá como papel permitir uma relação positiva, se vocês quiserem, do tipo: “quanto mais você deixar morrer, mais, por isso mesmo, você viverá” ou “se você quer viver, é preciso que você faça morrer, é preciso que você possa matar”¹⁰⁸

Na colônia, emergem novamente todos os elementos de irracionalidade e violência que anteriormente eram marginalizados dentro do quadro legal europeu. A ideia de paz não pode mais ser considerada como uma consequência natural da guerra, e a distinção entre paz e guerra perde sua relevância no contexto colonial. O que prevalece é uma hostilidade absoluta contra um inimigo igualmente absoluto. No contexto brasileiro, a escravidão persistiu efetivamente até o final do século XIX, e seus efeitos são percebidos até os dias atuais, manifestando-se em uma estrutura social racializada, na qual a maioria da população negra é marginalizada, subjugada e explorada como mão de obra de baixo custo. Logo, não é surpreendente que, mesmo após as conquistas jurídico-políticas e as lutas pela emancipação ao longo da história democrática e constitucional do Brasil, os negros continuem a ser os principais alvos das práticas policiais e de segurança que visam à aniquilação e produção de morte (*Necropolítica*).

Segundo Foucault, o racismo cumpre duas funções essenciais. A primeira, é realizar um recorte biológico da espécie humana, criando, assim, subespécies - um grande número de raças que podem ser dispostas em hierarquias, nas quais algumas serão inferiores e más, enquanto outras, superiores e boas. Já a segunda função é a de elevar a guerra tradicional ao estatuto de uma guerra biológica, em que é permitido exterminar certas raças consideradas anormais, nocivas, patológicas, com o objetivo de tornar a vida de uma espécie mais saudável, mais pura.

A interseção entre guerra, política e racismo revela a instrumentalização do racismo como um mecanismo de poder que legitima a violência e a dominação, perpetuando diferentes formas de guerra. O racismo desempenha um papel intrínseco nas estratégias de controle e subjugação dos corpos e vidas, contribuindo para a manutenção de relações de poder

¹⁰⁸FOUCAULT, 1999, p. 304-305.

opressivas e desigualdades existentes. À medida que a negritude se expande (devir negro do mundo), não apenas como uma condição dos negros, torna-se evidente que a violência anteriormente direcionada apenas aos negros passa a atingir também outras parcelas da população - desempregados, excluídos, imigrantes, homossexuais e mulheres, etc. Portanto, compreender o fenômeno do racismo e suas interações com a esfera política e a guerra é crucial para uma análise crítica das estruturas sociais e busca por alternativas que promovam resistência e transformação. A luta contra o racismo assume um imperativo ético e político na construção de uma sociedade mais justa e igualitária, na qual todos sejam reconhecidos em sua plena humanidade, independentemente de sua origem étnica ou racial.

Em suma, o racismo de Estado prega a importância de defender a sociedade das ameaças externas, mas também, de si mesmo, dos perigos que proliferam em seu interior. Dessa forma, o racismo está ligado ao funcionamento de um Estado que se serve da raça, da sua eliminação e sua purificação, para exercer seu poder soberano. Com efeito, o racismo é, acima de tudo, uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “aquele velho direito soberano de morte”, regulando a distribuição de morte e tornando possível as funções assassinas do Estado. O racismo se manifesta por meio de mecanismos de opressão, como a invasão de comunidades marginalizadas por forças policiais, resultando em violência, tortura e assassinato de jovens considerados infratores e socialmente desqualificados. Além disso, o racismo legitima o aprisionamento de indivíduos considerados desqualificados como estratégia de correção e controle social. Essas manifestações do racismo evidenciam sua natureza opressiva e prejudicial, marginalizando e desvalorizando grupos étnicos e raciais específicos. O racismo se baseia em estereótipos, preconceitos e generalizações que contribuem para a perpetuação de desigualdades sociais, políticas e econômicas. Reconhecer e analisar criticamente esses mecanismos opressivos do racismo é essencial para desafiar e combater as estruturas que o sustentam. Para Foucault, o Estado nazista foi o mais completo exemplo de um Estado exercendo o direito de matar.

Em vias de conclusão, podemos dizer que os estudos de Mbembe avançaram em relação aos de Foucault e Agamben no sentido de procurar definir com maior precisão as formas pelas quais a morte se tornou objeto da política contemporânea, onde a morte toma o lugar da vida enquanto regime de poder. Isso foi possível pelo fato de Mbembe tirar o foco das investigações da Europa e mergulhar mais fundo na História, o que o fez chegar nos períodos coloniais, imperiais e neocoloniais, estes até então relegados a um segundo plano pelos teóricos da biopolítica. Além disso, o autor teve a iniciativa de articular a biopolítica com situações extremas, marginais, como o estado de exceção, o estado de sítio e uma noção

ficcional de um inimigo. Mbembe também alarga o sentido de soberania, expondo e incluindo formas de intervenção sobre a morte e estratégias de gestão da morte que vão desde intervenções armadas até o controle e a apropriação de recursos naturais e sociais de um determinado local, muitas vezes com o uso da tecnologia.

Ainda segundo o autor, a *necropolítica* é “a expressão máxima de soberania [que] reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer”¹⁰⁹. Portanto, afastando-se do biopoder, que regula a vida, Mbembe foca-se no poder das forças soberanas de exterminar. Essa articulação do conceito de *necropolítica* se aplica a quaisquer regimes que empreguem normatizações de caráter genocida como visto anteriormente, a exemplo da fazenda escravocrata, dos regimes coloniais, o *apartheid*, etc. Portanto, o conceito de *necropolítica* se refere a um conjunto de práticas (estatais ou sociais) que têm por objetivo o extermínio dos corpos que fogem às normas estabelecidas. Ou seja, todo e qualquer corpo que não esteja dentro da norma hegemônica atual - homem, branco, heterossexual e cisgênero - pode ser vítima dos efeitos da *necropolítica*.

Todos os corpos que não se enquadram nessa norma podem encarnar aquilo que Mbembe chama de inimigo ficcionalizado, já que as formas de construção do inimigo se baseiam em questões disciplinares. Por fim, os estudos de Mbembe mostram que, na modernidade, o poder soberano se generaliza e se dissemina cada vez mais, ou seja, hoje não são mais somente as figuras estatais mencionadas por Foucault, Agamben e outros pesquisadores da biopolítica encarnados no Antigo Regime como o médico, o policial, o juiz, etc., que cuidam e controlam a vida, mas também, o miliciano, o traficante, o mercenário, etc.

No Brasil, a escravidão deixou marcas muito profundas, que ainda hoje estão muito presentes. Populações inteiras estão submetidas a condições de vida degradantes que marcam e relegam certos corpos à margem, como o “corpo negro”, “o corpo do pobre”, “o corpo sem escolaridade”, “o corpo do morador de rua”, etc., lhes conferindo o estatuto de “mortos-vivos”. Assim como era feito aos escravizados, que tinham seus direitos expropriados, permitindo a morte deles sem que nenhuma pena fosse imposta a quem o fizesse, ou nas colônias onde indivíduos vistos como selvagens poderiam ser mortos; no necropoder (como política de gestão da morte), uma das principais funções é a de decidir quem pode viver e quem deve morrer. Nesse caso, os corpos pobres ou dissidentes, cuja morte “não faz falta”, já que diversas vezes já são considerados “mortos em vida”, em muitas ocasiões nem são dignos de luto. Esses são os que mais morrem a cada dia. Já que a morte daqueles que “não se

¹⁰⁹MBEMBE, 2018a, p. 123.

assemelham conosco”, ou seja, possuem outro tom de pele, outra opção sexual, etc., é permitida e até incentivada. Isso pode explicar a naturalização e a banalização da morte de negros e pobres versus o sofrimento da morte de pessoas brancas, ricas e famosas.

Podemos atribuir esse fato ao estado de exceção permanente, que naturalizamos como nosso novo normal, caracterizado pela manipulação e bombardeio de informações e *fake news* difundidas pelas redes sociais, o que faz com que as pessoas fiquem cegas e alienadas ao que está acontecendo no mundo e, ao mesmo tempo, estejam sempre em um estado de alerta, em uma guerra contra um inimigo invisível, um possível *bandido*. No Brasil, esse mecanismo *necropolítico* é muito mais complexo e articulado do que parece. Um bom exemplo disso pode ser visto no filme *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro*¹¹⁰, no qual o diretor José Padilha teve que sair do país após a realização por estar sofrendo ameaças de morte pelo que expôs no filme. O filme mostra que o mecanismo é composto por todas as áreas dos poderes e também pela grande mídia, que ajuda a familiarizar as pessoas com o massacre e morte do “corpo preto”, “pobre” e do morador da comunidade, chamado pejorativamente de “favelado”, incitando-as contra essa parcela da sociedade e criando um inimigo invisível, demonstrando, ao mesmo tempo, quem pode e quem deve ser morto e, mais do que isso, conseguindo o aval para eliminar esse inimigo, que em sua maioria são jovens negros e pobres.

Para escapar do controle dos dispositivos mencionados anteriormente, e lutar contra essas formas de poder, é necessária uma ruptura drástica, resgatando aquilo que foi sequestrado, ou seja, é necessário realizar uma *profanação*. O conceito de profanação é proposto pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, em oposição ao conceito de sacralização: “Se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens”¹¹¹. E uma boa forma de realizar essa profanação pode ser por meio da arte, como propomos neste trabalho. “A estratégia que devemos adotar no nosso corpo a corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de libertar o que foi capturado e separado por meio de dispositivos e restituí-los a um possível uso comum”¹¹². Para restituir ao uso comum não basta saber usar de forma adequada o dispositivo, é preciso romper com sua ordem de forma revolucionária, profanar tanto o objeto quanto seu uso. Ou seja, para tentar mudar essa realidade, a presente

¹¹⁰TROPA DE ELITE 2: O Inimigo Agora é Outro. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha; Marcos Prado. Brasil: Zazen Produções, 2010. 115 min.

¹¹¹AGAMBEN, 2007, p. 65.

¹¹²Id., 2009, p. 44.

tese propõe a criação de corpos dissidentes por meio da arte, tirando-os da invisibilidade social e devolvendo sua potência frente ao necropoder.

No caso, esse restituir ao livre uso dos homens, seria devolver para o uso comum aquilo que lhes foi tirado pela consagração. Em outras palavras, seria o mesmo gesto de retomar para o uso comum aquilo que o dispositivo sequestrou, para poder ditar um uso novo, considerado correto. Uma vez profanado, ele não pode mais subjetivar. Assim, a subjetividade revolucionária vence a subjetivação constitutiva e mantenedora criada pelo dispositivo. A vida, - bem mais precioso que temos, - e que é objetivada pelos dispositivos de controle, deixa de ser marcada pela forma que lhe foi imposta por esse dispositivo e pode assumir a sua forma-de-vida, como o corpo sem órgãos CsO, por exemplo. É nesse contexto que a arte se apresenta como um método profanador por excelência, uma vez que “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo, a brincar com elas¹¹³” Cria-se, assim, uma resistência, uma vez que esses corpos foram postos à margem da sociedade para tentar silenciá-los.

Portanto, conseguir sair da invisibilidade marginal para um lugar de protagonismo, como obras de arte, é uma atitude política radical de combate à *necropolítica*. Uma vez que a arte tem em sua essência o propósito de romper com paradigmas preestabelecidos gerando reflexão, podendo transformar a sociedade, trazendo para a luz os marginalizados e considerados invisíveis e eliminando ou, ao menos, tirando do centro das atenções todo o tipo de preconceitos, racismos, etc. Cabe à arte, mais do que nunca, ajudar na criação desse corpo sem órgãos (CsO), como proposto por Antonin Artaud e mais bem desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, para lutar contra o controle e a *necropolítica* que devora a nossa sociedade. Para entendermos como as artes visuais podem fazer isso, primeiro precisamos entender do que se trata o corpo sem órgãos (CsO), e como é possível criar para si um corpo sem órgãos (CsO), e é isso que veremos no capítulo 2. Mas antes vamos entender um pouco sobre a esquizoanálise.

1.4 ESQUIZOANÁLISE

A *esquizoanálise* foi desenvolvida por Deleuze e Guattari em seus livros já citados neste trabalho: *O Anti-Édipo* e *Mil-Platôs*, que compartilham do mesmo subtítulo, *Capitalismo e Esquizofrenia*. No *Anti-Édipo* os autores propõem uma reação à psicanálise e

¹¹³AGAMBEN, 2007, p. 75.

crítica a concepção de inconsciente desenvolvida por Freud, bem como sua interpretação do desejo como falta. Em vez disso, os autores propõem o conceito de Inconsciente Maquínico, que é habitado por máquinas desejanter. O conceito de Inconsciente Maquínico, desenvolvido por Deleuze e Guattari, propõe uma nova perspectiva sobre a subjetividade humana, analisando as sínteses que ocorrem nesse processo. Segundo os autores, o inconsciente é concebido como uma máquina composta por peças que se conectam e energia que circula. Essa abordagem inaugura uma psicologia do inconsciente transcendental, que busca compreender o seu funcionamento imanente e intrinsecamente real, sem referências a outras instâncias externas.

O Inconsciente Maquínico é composto por três elementos principais. Primeiramente, temos os objetos parciais, que são as peças que operam sobre o corpo sem órgãos e se conectam entre si. Em seguida, encontramos o Motor Imóvel, que é o plano onde ocorrem todos os processos, sendo o corpo sem órgãos responsável por organizar e desorganizar as máquinas. Por fim, temos a Peça Adjacente, que representa a subjetividade resultante do funcionamento específico das máquinas, sendo o resultado final desse processo. Essas três partes do Inconsciente Maquínico estão associadas a três tipos de sínteses que envolvem diferentes energias: a Síntese Conectiva, que está relacionada à libido, ou seja, uma força pulsional que impulsiona e conecta as máquinas, sendo responsável pelos cortes e conexões que ocorrem entre elas (mencionadas na seção anterior); a Síntese Disjuntiva, que está ligada ao *Numem*, uma energia que interfere nas cadeias de conexões, desviando-as de forma divina; e a Síntese Conjuntiva, que está associada à *Voluptas*, ou seja, uma energia que diz respeito ao consumo das intensidades geradas pelas forças conectivas e disjuntivas¹¹⁴.

Ao discutir o inconsciente, estamos analisando como as máquinas desejanter realizam suas sínteses e os encontros que acontecem entre elas. Essas sínteses são inconscientes e involuntárias, transcendendo o sujeito e caracterizando-se como máquinas desejanter pré-individuais e assubjetivas.

A máquina desejanter não é uma metáfora; ela é o que corta e é cortado segundo esses três modos. O primeiro modo remete à síntese conectiva, e mobiliza a libido como energia de extração. O segundo, à síntese disjuntiva, e mobiliza o Numem como energia de desligamento. O terceiro, à síntese conjuntiva, e a Voluptas como energia residual. É sob estes três aspectos que o processo de produção desejanter é simultaneamente produção de produção, produção de registro, produção de consumo. Extrair, desligar, 'restar'¹¹⁵.

¹¹⁴DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

¹¹⁵DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 61.

Dessa forma, o Inconsciente Maquínico pode ser entendido como uma das dimensões do desejo, que se manifesta imediatamente no plano social e influencia nossa subjetividade, nossa forma de viver e pensar. Nessa perspectiva, o inconsciente se torna uma usina responsável pela produção de desejo como intensidade que cria realidade. Ou seja, os autores propõem a reinvenção do inconsciente como produção desejante, em vez de uma falta a ser preenchida, abrindo caminho para uma abordagem completamente nova da prática psicanalítica. Além disso, implica uma abordagem militante e política do indivíduo. A *esquizoanálise* se contrapõe ao domínio do Édipo com base nessas reinterpretações, nas quais o esquizofrênico é aquele que resiste ao processo de edipianização.

O subtítulo "Capitalismo e Esquizofrenia" presente em ambos os livros indica uma constatação e preocupação compartilhada pelos autores: o sistema capitalista. Para Deleuze e Guattari, o capitalismo é um sistema que se baseia na exploração, dominação e colonização dos desejos humanos. Em seus escritos, eles buscam confrontar o capitalismo como uma máquina de produção de subjetividade, propondo uma análise social radical do atual modo de vida capitalista. O objetivo é criar novas formas de relações sociais. Para alcançar esse objetivo, eles propõem a esquizofrenia como um processo, entendendo que ela é a resposta que permite desvincular a subjetividade e as instituições do domínio do Édipo. A esquizofrenia, nesse contexto, é vista como uma resistência ao sistema opressivo do capitalismo, possibilitando a emergência de formas alternativas de subjetividade e novas formas de organização social. Essa abordagem busca desafiar as estruturas estabelecidas e abrir caminho para a criação de novas possibilidades de vida e relações.

A *esquizoanálise* se orienta por três tarefas fundamentais. Primeiramente, temos a destruição do "Eu normal". Nessa etapa, busca-se desorganizar as máquinas desejantes que foram moldadas pelo contexto social, visando desneurotizar o indivíduo e restituir seu potencial. O "Eu normal" mantém o indivíduo afastado do seu desejo, levando-o a buscar segurança na identidade e na reprodução de padrões estabelecidos. Em seguida, temos a descoberta das máquinas desejantes. Essa tarefa consiste em permitir que o desejo recupere sua legitimidade. Por meio da reorganização das máquinas desejantes, o indivíduo torna-se capaz de criar novas territorialidades para si, adotando uma postura nômade e focando no sentir em vez de interpretar. Essa etapa está intrinsecamente ligada à capacidade de autogerir-se, potencializar-se e criar um corpo sem órgãos. Por fim, temos a reorganização do campo social por meio das máquinas desejantes. Aqui, o objetivo é integrar o corpo individual reorganizado como uma peça da máquina social, remodelando as relações sociais. Trata-se de derrubar o que precisa ser derrubado e manter o que deve ser mantido, sob a condução do

revolucionário. Essa prática micropolítica visa submeter as grandes máquinas sociais às demandas do desejo molecular.

Essas tarefas da *esquizoanálise* atuam de forma interdependente e complementar, visando promover uma transformação profunda no indivíduo e no campo social. Seu propósito é libertar ambos das amarras impostas pelo "Eu normal", incentivando a expressão plena do desejo como uma força revolucionária capaz de criar uma realidade mais autêntica e emancipatória. Nesse contexto, a principal tarefa da *esquizoanálise* é colocar o desejo à prova e avaliar a qual dos três tipos ele pertence. “[...] análise do desejo, a *esquizoanálise* é imediatamente prática, imediatamente política, quer se trate de um indivíduo, de um grupo ou de uma sociedade. Pois, antes do ser, há a política”¹¹⁶. A *esquizoanálise* propõe uma inversão da tese freudiana que considera a família como elemento constituinte do campo social. Em vez disso, argumenta que o social se reflete e se manifesta dentro do ambiente familiar. Os autores criticam o processo capitalista que reprime a produção de desejos, principalmente por meio do complexo de Édipo, limitando a possibilidade de surgirem novos modos de vida. Por meio da transferência e das identificações, o desejo é restringido ao triângulo edípico: pai, mãe e filho.

Podemos dizer que a tarefa da *esquizoanálise* trata de distinguir os desejos falsos dos desejos verdadeiros. Essa diferenciação só é possível a partir de um único critério válido, que é a própria vida. Ou seja, trata-se de distinguir os desejos para libertar a vida da prisão dos estratos e dos desejos que podem conduzir ao esvaziamento total (morte), dos desejos que se fascinam pelo poder dos estratos (Fascistas). Desde a infância, o capitalismo busca reprimir os corpos, impedindo a experimentação e limitando as possibilidades. De acordo com Deleuze e Guattari, o problema da nossa sociedade reside na redução do indivíduo a um modo de vida neurótico, infeliz e empobrecido, afastando-o de sua capacidade de criar uma vida intensa.

Surge então a pergunta: seria possível organizar a sociedade de outra maneira? Segundo os autores, sim, mas somente por meio da instauração de agenciamentos completamente novos, baseados em outros afetos, outros corpos e outras subjetividades. É crucial destruir as relações de exploração para alcançar essa transformação. “A *esquizoanálise* não incide em elementos nem em conjuntos, nem em sujeitos, relacionamentos e estruturas. Ela só incide em lineamentos, que atravessam tanto os grupos quanto os indivíduos”¹¹⁷. Portanto, uma das tarefas principais da *esquizoanálise* é ajudar com a prática da desestratificação prudente do organismo do corpo, realizando uma dessubjetivação prudente

¹¹⁶DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 4.

¹¹⁷Ibid.

do sujeito, nos precavendo contra uma experimentação suicida e nos curando do câncer proliferante denominado fascismo. E, por fim, libertando a vida de onde ela se encontra prisioneira dos estratos. “Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide”¹¹⁸.

A *esquizoanálise* não é uma nova abordagem psicológica ou psicossociológica, mas sim uma prática micropolítica que se relaciona com um vasto rizoma de revoluções moleculares. Ela se desenvolve a partir de uma multiplicidade de devires mutantes, como o devir mulher, o devir criança, o devir velho, o devir animal, o devir planta, o devir cósmico, o devir invisível, entre outros. Esses devires são formas de inventar e criar novas sensibilidades, novas inteligências da existência, uma nova doçura. A *esquizoanálise* não busca impor uma visão específica sobre o mundo ou a maneira como devemos viver. O desejo, por sua própria natureza, é revolucionário, buscando sua própria concretização sem depender de elementos externos. Assim, a *esquizoanálise* não se apegua a programas políticos, partidos ou ideologias pré-definidas. Em vez disso, ela questiona constantemente as falhas da psicanálise, pois compreende que a filosofia não pode se desvincular dos problemas concretos que enfrentamos. Seu propósito é identificar essas falhas e abrir caminhos para possíveis alternativas, abraçando a incerteza e a pluralidade de perspectivas. A essência da *esquizoanálise* reside na integração harmoniosa da máquina revolucionária, da máquina artística e da máquina analítica, que se entrelaçam como peças e engrenagens interdependentes. É um convite poético para que essas diferentes dimensões se conectem, criando uma sinfonia de possibilidades e potencialidades mútuas. Nesse mosaico de pensamento e prática, a *esquizoanálise* nos convida a dançar nas margens da racionalidade e a explorar novos horizontes de transformação.

¹¹⁸DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 13.

2 O CORPO

O corpo sempre ocupou um papel de destaque na constituição da história da civilização humana, sendo alvo de representações e de processos de subjetivação. Ao longo da História, diversas áreas do conhecimento têm falado e escrito sobre o corpo, seja de forma consciente ou inconsciente, utilizando-se do corpo para os mais diversos fins. No ocidente, as representações do corpo e seus processos de subjetivação possuem grande influência da evolução da técnica e da construção de imaginários coletivos. Ao longo dos séculos, muitos governos e os mais variados regimes de poder buscaram formas de estender seu controle sobre os corpos para poder utilizá-los para os mais diversos fins, ou seja, para docilizar, e até mesmo fabricar tais corpos para fins específicos. Os conflitos armados e demais tipos de revolução servem de exemplo, já que precisam de corpos para existir, ou ainda para a utilização de sua força de trabalho. Assim, percebendo cada vez mais a importância do corpo humano ao longo da história, as pesquisas acerca do tema corpo humano vem se multiplicando nos mais variados campos do conhecimento, principalmente no final do século XX e início do século XXI, de tal maneira que surge a questão: efetivamente, ainda existe algo novo a ser dito sobre o assunto?

Isso posto, pode-se dizer que o corpo parece ter se estabelecido com tamanha obviedade no cenário histórico e, principalmente, no contemporâneo, que caberia, antes de reforçar sua evidência, devolver-lhe alguma surpresa. Todos os indivíduos e, por que não mesmo dizer, coisas possuem um corpo. Esses corpos são moldados pela nossa cultura e abrangem e determinam profundos efeitos na forma como vivemos nossas vidas, já que o corpo é um importante elemento do espaço geográfico que o cerca, sendo transformado e transformando por sua vez este espaço. Para isso, é imprescindível não só situar o corpo como conceito e prática culturalmente produzida, como também reconhecer sua posição central na produção do espaço geográfico. Ou seja, o corpo se transforma de acordo com o espaço-tempo e a cultura a que pertence, abrindo um espaço de significação do mundo no qual o sujeito e o mundo se interpretam mutuamente. Portanto, o corpo torna-se, ao mesmo tempo, objeto e sujeito, material e simbólico, carregando em si marcas sociais, históricas e concepções nos mais variados domínios, que vão de religião e misticismo até concepções filosóficas, morais, éticas e estéticas, entre outras.

Exemplos disso são as formas como percebemos o mundo e, conseqüentemente, como agimos nele. Nossas vulnerabilidades e nossas interações ou encontros e percepções dos outros e de nós mesmos são afetados pela forma como estamos incorporados. Os portadores

de deficiência, por exemplo, veem e sentem o mundo a partir de sua limitação, os cadeirantes o experimentam de uma posição sentada, os surdos de uma posição extremamente visual e os cegos por sua vez de uma forma totalmente tátil e auditiva. Esses fatores alteram tanto a forma como essas pessoas percebem o mundo quanto a forma como os outros percebem essas pessoas, já que os corpos destoantes da “normalidade” tendem a ser isolados, diferenciados, etc., como veremos ao longo desta tese. Para esses corpos, até mesmo pequenos obstáculos ou irregularidades construídas no ambiente podem limitar o direito de ir e vir e de acessar determinados lugares e bens de consumo e de necessidade básica, limitando sua esfera de ação. Afinal, por muito tempo tudo foi produzido e padronizado para atender as necessidades da grande maioria, os ditos “normais”, ou seja, os que não possuem nenhuma limitação. No Brasil, por exemplo, faz apenas algumas poucas décadas que o assunto "inclusão" tem entrado na pauta política.

O corpo atua como receptor e criador de elementos e conceitos que, por sua vez, servem como base para a construção do pensamento e da cultura de um local, determinando sua atuação no espaço, possibilitando a abertura de um espaço de sensibilização e ressignificação do mundo e fazendo com que sujeito e espaço interajam e se misturem. Torna-se impossível de se pensar em um sem pensar no outro, vinculando tempo e espaço de forma coletiva, elaborando um movimento onde o sujeito interpreta a si mesmo, ao outro e principalmente ao mundo, desfazendo a ideia de espaço apenas como mera representação. Essa complexa relação entre o sujeito e o espaço que o cerca resulta na construção social e cultural, que é erigida nessa interação por meio do processo simbólico entre o sujeito e o ambiente. Não apenas em uma herança de significados presente na mente humana e passada de geração em geração como algo inato, mas sim, uma interpretação de mundo que varia de acordo com a estrutura da experiência corporal, de cada um, é a isso que podemos denominar de cultura.

Dada essa extensa influência da incorporação na vida das pessoas, o presente capítulo inicia com uma breve apresentação e retrospectiva das raízes e das principais incorporações da palavra corpo, dando um breve foco para as principais discussões filosóficas sobre o tema. Buscaremos investigar a existência de características compartilhadas de toda corporificação humana de tal forma que as generalizações sejam possíveis, ou se a forma como cada um é corporificado é irredutivelmente diversa. Traremos alguns filósofos e discussões filosóficas que entendemos como mais pertinentes para a elaboração do corpus teórico desta tese. Por isso faremos uma breve apresentação de algumas discussões e dedicaremos duas seções deste capítulo para explicar o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO),

explorando suas raízes em Antonin Artaud e sua evolução a partir dos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Por fim, dedicaremos a última seção deste capítulo à utilização e incorporação do corpo nas artes visuais, dando foco no final do século XIX e no século XX, época em que tem origem a *performance* artística, foco principal deste trabalho. Nesta subdivisão, buscaremos entender a *performance* artística e como ela é capaz de gerar um CsO, ou seja, um corpo capaz de aumentar seu poder de agir por meio de micropolíticas ou algo similar para lutar de forma insurgente contra esses regimes que, nos dias hodiernos, esquadrinham e controlam os corpos com rígida disciplina por meio de instituições corretivas e dispositivos de controle cada vez mais elaborados e adensados. Assim, tentaremos responder a questão norteadora desta tese: se existe algo nas experimentações artísticas que podem fazer emergir um devir corpo, gerando uma disruptura dos corpos capaz de aumentar sua potência de agir, rompendo com os mandos e desmandos do poder biopolítico/*necropolítico*.

2.1 RAÍZES HISTÓRICAS E FILOSÓFICAS DA NOÇÃO DA PALAVRA CORPO

Na Grécia Antiga dos poetas e cantores, ainda não existia uma palavra com a qual indicar o corpo. Sendo assim, muito antes dos filósofos tecerem reflexões a respeito da morte, os gregos utilizavam a palavra, *σῶμα*¹¹⁹, para se referir ao corpo. Porém, essa palavra somente era empregada na presença de um cadáver. Platão¹²⁰ relaciona *σῶμα* com o cosmos, assim como alguns outros autores antes dele, que entendiam o cosmos como uma unidade vivente, ou seja, um ser vivo. Aristóteles também considerava o cosmos um ser vivo, animado e comandado pela razão divina. Para Aristóteles¹²¹, *σῶμα* era utilizada principalmente para designar o corpo humano. Porém, ele também utiliza a palavra para se referir aos elementos da natureza, assim como Platão e os outros filósofos antes dele. Em Homero (928 a.C. - 898 a.C.), *σῶμα* designava o corpo morto, tanto de homens quanto de animais.

Sendo assim, *σῶμα* é o corpo como “coisa” e não no sentido de ser vivente, que tem a percepção de sua existência, ou seja, nesse contexto *σῶμα* refere-se ao que é encontrado no mundo externo. É apenas nos escritos de Hesíodo (entre 750 e 650 a.C.), que a palavra *σῶμα* estende seu significado para o corpo vivente. O geógrafo e historiador grego Heródoto (485

¹¹⁹Para este subcapítulo, utilizamos amplamente: MONTANARO, Franco. **GI-Vocabolario della lingua greca:** greco-italiano. 3.ed. Torino: Loescher. 2013. Tradução nossa.

¹²⁰PLATÃO. **Teeteto e Crátilo**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988; PLATÃO. **Timeu-Crítias**. Coimbra: CECH, 2011.

¹²¹ARISTÓTELES. **Da Alma (De Anima)**. Trad. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2015

a.C.- 425 a.C.) distinguia com o termo o tronco em contraposição à cabeça e ao corpo inteiro. Já o dramaturgo Ésquilo (525 a.C. ou 524 a.C. - 456 a.C. ou 455 a.C.), que é considerado por muitos como o pai da tragédia grega, usava *σῶμα* na maioria das vezes para designar o corpo do guerreiro votado à morte. Em outras ocasiões o autor fez uso do termo para designar objeto de apetite erótico. Essa última visão é ampliada e ganha evidência nos escritos do poeta Eurípedes (480 a.C. - 406 a.C.), para o qual o corpo servia como objeto de sedução. Concepção retomada anos depois pelo filósofo Górgias (485 a.C. - 380 a.C.), que também defendia a ideia de que o corpo é origem do desejo erótico. A partir do século V a.C., *σῶμα* passa a qualificar uma pessoa em seu conjunto. Aqui também passa a existir uma distinção entre o corpo vivo e o corpo morto. O primeiro representado pela palavra *σῶμα* já mencionada, que indica a existência corpórea que termina com a morte, e o segundo representado pela palavra *εἶδωλον*, que indica aquilo que resta após a morte, ou seja, uma figura ou simulacro¹²².

Levando em consideração essa separação, podemos pensar em um tema de grande importância para a história da filosofia, que pode ser encontrada em Homero, mas que ganha destaque com os pré-socráticos. Esse tema é a aproximação e a distinção entre alma e corpo. Homero designava *σῶμα* para um corpo morto. Segundo o autor, quando o homem morto, é abandonado pela sua forma vital, ou seja, pela sua alma, restando-lhe, apenas, algo sem vida, um *σῶμα*, corpo morto, desprovido de alma. Homero considerava esse corpo desprezível, dizendo inclusive que ele poderia ser descartado sem atos fúnebres e sem sepultura. Essa posição de Homero em relação ao corpo ser considerado desprezível e poder ser descartado como um objeto não era compartilhada pela cultura antiga.

Nesse contexto, o corpo pode ser entendido como uma entidade autônoma, separada da alma. No entanto, o corpo por si só não constitui uma pessoa completa. A totalidade da pessoa é resultado da união entre corpo e alma, também conhecida como ser vivente, que possui a característica da mortalidade. Nesse contexto, a alma é concebida como um elemento externo que se opõe ao corpo, dominando-o e conferindo-lhe vida, controlando as sensações de dor, sofrimento e outros aspectos. Sendo assim, a alma é considerada divina, imortal, imaterial, invisível¹²³. Já o corpo, ao contrário, é visível, humano, mortal e material, como um simples invólucro da alma. Essa diferenciação entre corpo e alma foi amplamente

¹²²Ver PIETERZACK, Cristiane. O corpo como expressão polissêmica na origem da cultura ocidental. In: MELO, Edvaldo Antonio de; PIETERZACK, Cristiane (orgs.). **Por uma Filosofia da Encarnação**: o “Dizer do corpo”. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021. Disponível em: <https://acervo.uniarp.edu.br/wp-content/uploads/livros/133-Serie-Inconfidencia-Philosophica.pdf>. Acesso em: 22 dez. 22

¹²³PIETERZACK in MELO; PIETERZACK, 2021.

desenvolvida por Platão, que eleva a relação entre alma e corpo a um novo nível, dando o destaque à importância na história do pensamento do ocidente que tais assuntos têm até hoje.

Entre os filósofos que escreveram sobre o corpo, foi Platão que introduziu e desenvolveu a lógica da separação entre corpo e alma. Por meio de seus diálogos instigantes, que por vezes afastam e em outras aproximam as dimensões corpo e alma do homem, pode-se dizer que Platão molda toda a história e cultura ocidental sobre o assunto. Em Fédon, por meio de argumentos e contra-argumentos, Platão descreve a relação do homem com a Filosofia. Segundo o filósofo, para o homem filosofar, deve afastar-se dos pretensos prazeres do amor, comida, bebida e dos desejos de possuir roupas ou sandálias de boa qualidade e afastar o quanto puder a alma do contato com o corpo. Platão pensava o corpo como instrumento da alma. Em uma batalha entre os dois, a assim chamada alma, espírito ou mente, é a vencedora, enquanto o corpo é visto apenas como um elemento sem verdadeiro valor¹²⁴.

Aristóteles, em oposição a Platão, considerava o corpo preexistente à alma. Todavia, isso não implicava dizer que o corpo fosse superior à alma. Neste ponto, Aristóteles continua fiel ao seu mestre. Para ambos, a parte superior ou nobre de um homem é sua alma. Uma vez que o corpo é feito de forma e matéria, a alma pode ser entendida como aquilo em vista do qual ele existe, ou seja, aquilo que determina o corpo, o que torna alma e corpo indissolúveis. Sendo assim, o corpo é físico, matéria. Já a alma é substância, corporeidade, é o que move cada membro do corpo. Para Aristóteles, é essa “forma” que atribui solidez e identidade às substâncias individuais e, portanto, ao homem. Mas é interessante destacar aqui que, aproximadamente meio século antes dos escritos de Platão, o tema do corpo e alma já eram assunto de interesse. Corpo e alma já eram contrapostas entre si, sendo o corpo entendido como uma parte do homem, e alma como a outra parte, sempre agindo em uma dualidade entre material e imaterial.

Essa dualidade entre corpo e alma também pode ser percebida nas religiões do ocidente e do oriente. Nelas o corpo é estigmatizado e separado do espírito, para eles para que a alma seja salva, o corpo deve ser punido por meio da prática da confissão (dispositivo já explicado no capítulo anterior) e da aplicação de penitência para o corpo pecador. Ou seja, tudo era pecado, os cuidados dedicados ao corpo ou volúpias eram tentação do demônio. Sendo assim, para ter a alma salva, a purificação era realizada pela sujeição da confissão. Toda penitência era aplicada ao corpo pecador. Exemplo claro disso na história é a própria Via-Sacra (sofrimento que antecede a morte do Deus feito homem), onde o corpo é

¹²⁴PIETERZACK *in* MELO; PIETERZACK, 2021.

massacrado até ser enfim crucificado, libertando da carne o pecador e redimindo seu espírito. No ocidente, por outro lado, existem religiões que consideram o corpo instrumento de possível ascensão. O budismo, por exemplo, submete o corpo a um treinamento e a uma disciplina, que buscam o desenvolvimento constante de suas potencialidades para além dessas potencialidades se alcançar a iluminação.

Seguindo nossa genealogia sobre o corpo, para os Antigos Egípcios a questão principal não era a separação (corpo/alma), mas sim, a relação de mutualidade, ou seja de troca ou de dom. Para eles tudo era intercambiável e reversível. No Antigo Egito, para ser mais preciso, o corpo possui grande importância e destaque, já que os egípcios o consideravam um recipiente divino para abrigar a alma. Ou seja, para eles o corpo era um templo sagrado que abrigava a alma imortal, já que os egípcios acreditavam que após a morte a vida continuava. Sendo assim, segundo as crenças deles, para que uma pessoa pudesse retornar do mundo dos mortos para a vida, essas pessoas precisavam ter seu corpo conservado. Para eles o corpo, mesmo que um cadáver, era o elo entre a vida eterna e etérea (vida após a morte) e a vida mortal e material do mundo terreno. Esse era o principal motivo que fazia com que os antigos egípcios embalsamassem e mumificassem os corpos dos mortos, a fim de evitar que eles passassem pelos processos de decomposição, inevitáveis no processo da morte e preservando o corpo em sua beleza. Segundo a pesquisadora Cristiane Pieterzack “o sarcófago representa a possibilidade de comunicação entre o corpo dos vivos e o corpo dos mortos precisamente porque está no limiar entre a morte e a memória”¹²⁵.

Sendo assim, os ritos fúnebres para os antigos egípcios, (e, por que não dizer, até hoje), ajudavam a acelerar a passagem dos corpos mortos, promovendo, de uma certa forma, a comunicação entre o corpo dos vivos e a memória da pessoa morta, seu novo corpo. Aqui cabe um adendo, no Antigo Egito era comum quando um faraó ou pessoa da nobreza morria, ser enterrado com seus tesouros, joias, ouro, etc., e que se sacrificasse seus animais de estimação, (principalmente gatos) e seus escravizados, e os mumificassem e colocassem juntos com os faraós, em suas tumbas. Assim, quando essa figura voltasse à vida, teria suas riquezas e seus servos a sua disposição. Aqui percebemos que o escravizado desde essa época representa uma vida que não é considerada estritamente humana. Ou seja, o corpo do escravizado incorpora a “vida nua” que habita o limiar separatório de *zoé* e *bios*, *physis* e *nomos*. É, portanto, um corpo nu. Já os gregos não conheciam a noção de trabalho como conhecemos e experimentamos nos dias de hoje. “Eles a consideravam uma atividade do

¹²⁵PIETERZACK in MELO; PIETERZACK, 2021, p. 35.

escravo, não um *ergon* (o “produto” de uma obra), mas como um mero uso do corpo, e quem usa o corpo é o escravo”¹²⁶.

Na primeira seção da obra intitulada *Uso dos corpos*¹²⁷, Agamben se propõe a analisar o termo *Uso* como uma categoria política fundamental. Sua investigação parte dos estudos do linguista George Redard, sobre a palavra grega *Chresthai*, que segundo Agamben, frequentemente carece de um significado estável, assumindo diversas conotações de acordo com o contexto. Portanto, o verbo "usar" assume significados distintos que vão além da ideia moderna de simplesmente "fazer uso" ou "servir-se de algo". Em vez disso, ele se estabelece por meio de uma relação particular entre sujeito e objeto. Agamben argumenta que a visão atual da relação entre sujeito e objeto, que se baseia na instrumentalização e no uso de algo por parte de alguém, tem limitado a compreensão dos pensadores em relação ao verdadeiro significado desse verbo grego. No entanto, é evidente que esse verbo não se enquadra simplesmente na categoria de ação ou passividade, ou seja, sua significação se encontra em uma área ambígua que envolve tanto o sujeito quanto o objeto. Agamben argumenta que ambos são desativados e privados de sua funcionalidade habitual, e em seu lugar surge o uso como uma nova expressão da prática humana. Dessa forma, o autor compreende que no ato de utilizar algo, há uma relação intrínseca e recíproca entre o ser humano e o mundo, em que a própria essência do usuário está em jogo.¹²⁸

Para exemplificar essa relação, Agamben utiliza a definição de Aristóteles sobre o *Uso dos corpos*, presente na obra *Política*. Ao descrever três tipos de relações que caracterizam a estrutura familiar, o filósofo grego destaca a relação despótica existente entre senhores e escravos. Ele define o escravo como um ser humano que, embora pertença à mesma espécie, é naturalmente subordinado a outro, não a si mesmo¹²⁹. É inquestionável a humanidade do escravo na perspectiva de Aristóteles. No entanto, o escravo difere do senhor, pois há algo que o distingue e permite que seja controlado. Aristóteles justifica essa relação entre senhor e escravo por meio de um argumento platônico apresentado em *Alcebiades*:

Aqueles homens que diferem entre si assim como a alma com relação ao corpo e o homem com relação ao animal – e estão nessa condição aquelas cuja obra é o uso do corpo [*oson esti he tou somatos chresis*] e isto é o melhor (que pode vir) deles -, estes por natureza são escravos, para os quais é melhor ser comandados com esse comando, conforme já foi dito¹³⁰.

¹²⁶PIETERZACK in MELO; PIETERZACK, 2021, p. 36.

¹²⁷AGAMBEN, Giorgio. **Uso dos corpos** [Homo sacer, IV, 2]. [2014] Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2018a.

¹²⁸Ibid., p. 49.

¹²⁹Ibid., p. 21

¹³⁰ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2018, p. 22.

Essa questão, segundo Agamben¹³¹ é abordada por Aristóteles, na *Ética a Nicômaco*, onde ele afirma que a obra do homem é o ser-em-obra da alma segundo logos. No entanto, Aristóteles observa que existem diferenças no *ergon* (trabalho) de alguns indivíduos, como no caso do escravo, cuja obra é o uso do corpo. Dessa forma, Aristóteles estabelece duas fórmulas simétricas: a *energeia* (ser-em-obra), que é comum à maioria dos homens, e a *chresis* (uso), específica dos escravos. Essa distinção estabelece uma relação que se baseia na oposição entre potência e ato. Ao descrever o *ergon* (trabalho) do escravo como o uso do corpo, Aristóteles reduz a existência do escravo à sua condição corporal. Ele não é considerado simplesmente um objeto ou utensílio da casa. Aristóteles faz uma distinção entre instrumentos animados e inanimados dentro da casa, e o escravo é tratado como um tipo de instrumento animado. No entanto, há uma diferença entre instrumento e uso. Aristóteles diferencia entre instrumentos de produção e instrumentos de uso. O escravo, nessa perspectiva, é separado da esfera da produção e é mais próximo da esfera da práxis, do uso¹³². Agamben argumenta que Aristóteles, ao estabelecer uma relação ambígua e inconsistente entre os conceitos de *energeia* e *chresis*, acaba negligenciando o uso em favor do termo *energeia*, que se torna o ponto central de sua ontologia. Essa abordagem, de acordo com Agamben, influenciou o modo como a filosofia ocidental concebe o ser como atualidade. Destacamos isso para vermos como, desde essa época, o corpo do escravizado já era considerado como um produto, como visto na seção sobre *necropolítica*.

O pensamento cartesiano por sua vez, examina o corpo como coisa, ou seja, como qualquer outra coisa, e considera o homem uma mistura entre corpo e mente, onde a mente é superior em detrimento do corpo, já que é nela onde está contido o pensamento, que seria a razão da existência humana. Encarar a filosofia como uma experiência do pensamento, que parte exclusivamente da razão, é uma visão bastante comum e muito aceita. Porém, principalmente a partir do final do século XIX, alguns pensadores começaram a dar mais destaque para uma filosofia do corpo. Esse é o caso do filósofo Friedrich Nietzsche¹³³ que, em seus escritos, propõe uma outra perspectiva, a de filosofar a partir do corpo, das forças, das potências e dos impulsos, tornando a filosofia algo a ser sentido e experimentado, e não apenas mera atividade abstrata do pensamento. Para Nietzsche, a filosofia sempre tem origem em um corpo, servindo tanto para sua ampliação, conservação ou decadência. Em sua

¹³¹AGAMBEN, Giorgio. **Uso dos corpos**: [Homo sacer, IV, 2]. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 23.

¹³²Ibid., p. 29.

¹³³NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Trad. Mario da Silva. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 1998.

filosofia, o autor ressignifica o corpo enquanto potência de vida. Ou seja, ao invés de verdades últimas, ideais e metafísicas, é mais importante reconhecer os impulsos e afirmar a vida. Sendo assim, o corpo deve ser entendido como uma verdade única, possibilitando uma multiplicidade de pontos de vista, sempre em metamorfose, e não mais como algo que conduz ao engano e ao erro, maneira como por muito tempo foi visto ao longo da história da filosofia. Ainda segundo o autor, a mente, que sempre foi tida por muitos como superior, seria apenas um dos elementos que constituem o corpo.

Portanto, Nietzsche, valoriza o corpo e as vivências, rompendo com a busca da verdade e da unidade. Ainda para ele, o corpo seria mais inteligente que a consciência, sendo também mais perceptivo, justamente por sua complexidade. Não seria possível explicar ou analisar a vida apenas por meio da razão, já que esta é algo que deve ser experimentado pelo corpo. Esse conceito eleva e introduz o corpo de forma complexa para além do mundo da razão, mas não representa de modo algum uma negação da razão pelo autor, mas sim uma ida à raiz de cada expressão e de suas múltiplas razões. Dessa forma, permite-se que essas razões não fiquem engessadas em saberes e sim que elas transitem no universo dos sentidos, que são anteriores a qualquer determinação de significado e a qualquer decisão prática, ou verdade científica. Tenta-se, por fim, buscar a resposta de sua utilidade e expressividade para além das convenções, colocando em jogo a natureza polissêmica do corpo, o tornando “expressivo” em todos os seus poros.

Maurice Merleau-Ponty foi outro filósofo que, ao longo de sua vida, dedicou muito tempo aos estudos da percepção e, conseqüentemente, do corpo. Para ele a existência é o ser-no-mundo, ou seja, o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece por meio de experimentações. Ele o sente na própria pele, já que é no corpo que se processa a percepção. Ainda segundo o autor, é por meio do ato da percepção que se conhecem as existências. Essa percepção é propiciada, por sua vez, com a inserção do corpo no mundo. Esse pensamento do corpo como interface de informação e de interação entre o sujeito e o mundo vem sendo disseminado e vem ganhando força nas últimas décadas, como veremos no decorrer desta tese. Para a filósofa Simone de Beauvoir, o corpo é um elemento central na experiência humana e na construção da identidade. Segundo a autora, embora o corpo seja uma dimensão material e biológica do ser humano, ele também é uma construção social e cultural que é moldada pelas normas e valores da sociedade em que vivemos. Ainda de acordo com Beauvoir, a sociedade impõe às mulheres uma série de limitações em relação ao corpo, o que as torna dependentes e subordinadas aos homens. Ela critica a ideia de que as mulheres devem ser “belas” e “atraentes” para os homens, argumentando que essa é uma forma de

objetificação e opressão. A libertação das mulheres passa pela libertação do corpo, pela superação das normas e valores que limitam a expressão da sexualidade feminina e pela conquista da autonomia e igualdade de direitos¹³⁴.

Michel Foucault, como já visto anteriormente, também coloca o corpo no centro de seus estudos, destacando que ele é composto por poderes e saberes que são configurados pelas práticas discursivas e não discursivas. Ou seja, tudo que é dito, mas também o que não é dito, determina e condiciona o comportamento das pessoas na vida em sociedade e determina os modos de agir de seus corpos no mundo. Judith Butler, em sua obra, absorve algumas leituras sobre o corpo de Beauvoir e Foucault e questiona as noções tradicionais de corpo e identidade. Ela argumenta que essas noções são construções sociais e culturais que podem ser transformadas. Para Butler, o corpo não é uma entidade pré-existente que determina a identidade e a subjetividade de uma pessoa, mas sim uma construção social moldada pelas normas e valores culturais de uma determinada sociedade. Ela argumenta que o gênero é uma construção social imposta sobre o corpo e que a divisão binária entre homem e mulher é uma construção artificial que não corresponde à realidade da diversidade de corpos e identidades de gênero existentes na sociedade. A autora também enfatiza a importância da performatividade na construção da identidade, argumentando que a identidade é constantemente produzida e reafirmada por meio de ações e *performances*. Essas *performances* incluem as formas como as pessoas se vestem, se comportam e se expressam, e são influenciadas pelas normas e valores culturais dominantes. Em resumo, para Butler, o corpo não é uma entidade fixa e determinante, mas sim uma construção social influenciada pelas normas e valores culturais, e a identidade não é algo que uma pessoa "tem" ou "é", mas sim algo que é constantemente produzido e reafirmado por meio de *performances* e ações¹³⁵.

Por fim, em Artaud com seus manifestos por uma corporeidade que se rebela contra o determinismo fisiológico, ou seja, um corpo sem órgãos, que inspirou os filósofos Deleuze e Guattari na criação de sua filosofia rizomática na qual o corpo é percebido como zona de fluxo de intensidades, afetos, micropolíticas e devires. Como veremos agora.

¹³⁴BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

¹³⁵BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: *In*: SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction**. New York: Routledge, 2002.

2.2 ARTAUD E O CORPO SEM ÓRGÃOS

Antoine Marie Joseph Artaud (1896 - 1948), popularmente conhecido como Antonin Artaud, foi o primeiro a utilizar a expressão Corpo sem Órgãos, mais especificamente em sua última *performance*, intitulada *Pour en finir avec le jugement de Dieu*¹³⁶ (1947), feita por ele e amigos para um programa de rádio. Essa *performance* foi censurada e proibida de ir ao ar pelo diretor da emissora, que considerou o conteúdo subversivo e escatológico. A atitude provocou uma grande polêmica na época, que foi repercutida na imprensa local. Pode-se dizer que essa gravação foi a última manifestação em vida do artista. Artaud morreu menos de um ano depois, sozinho e sendo considerado louco, em um quarto alugado com a ajuda de amigos (entre eles André Breton, amigo e ex-parceiro do movimento surrealista e Jean-Paul Sartre, filósofo existencialista) e admiradores. Isso se deu pelo fato do poeta ser viciado em láudano e ópio, vício causado, em parte, pelo fato de Artaud ser hipocondríaco e se automedicar com uso de substâncias narcóticas para se livrar de dores e doenças não diretamente diagnosticadas. Quando tinha crises de abstinência, apresentava mudanças súbitas de humor e dores excruciantes que, às vezes, resultavam em quadros de violência e agressividade. Essas e outras circunstâncias contribuíram para que Artaud fosse aos poucos sendo abandonado pelos amigos e deixado de lado, por ser visto como turbulento e causador de encrencas.

Antes disso, Antoine Artaud foi uma figura marcante entre os reformadores do teatro do século XX, atuando em diversas frentes como poeta, ator, roteirista, dramaturgo, encenador, pensador, pesquisador e diretor de teatro. Participou do movimento do surrealismo em Paris durante a década de 20, junto a André Breton, Philippe Soupault, Paul Eluard, Max Ernst, entre outros grandes nomes, mas foi expulso por suas ideias contrárias quando o movimento aderiu ao Partido Comunista Francês. Cabe ressaltar que Artaud teve sua maturidade artística no auge das décadas de 1920 a 1930, período entre as duas grandes guerras, onde os movimentos de vanguarda estavam em efervescência, insatisfeitos com os avanços industriais e tecnológicos na sociedade europeia, que afetaram o campo das artes. Na medida em que as noções como reprodução e objeto eram reforçadas na sociedade burguesa, foram impostas às concepções artísticas uma perspectiva mercantilista, fazendo com que a arte também se tornasse um bem de consumo, uma vez que os meios tecnológicos permitiam a reprodução em série de livros, vídeos e discos, teledramaturgia, entre outros, objetos artísticos. Houve como consequência a perda da autenticidade das obras ou, como nas

¹³⁶Para acabar de vez com o Juízo de Deus, em português.

palavras do filósofo alemão Walter Benjamin, resultou na perda de sua “aura”¹³⁷. Isso gerou um sentimento de insatisfação nos artistas da época, que buscam e apostam em novas experimentações e novas poéticas que sejam capazes de romper com o cânone ocidental nas artes e ao mesmo tempo possam resistir às investidas do mercado em transformar a arte em produto. Dessa forma, as manifestações artísticas começam a pensar em uma conexão com as questões políticas e sociais, ou seja, não mais pensar nessa produção descolada da vida, o que fez surgir os primeiros movimentos de vanguarda: futurismo, dadaísmo, expressionismo, entre outros.

Porém, mesmo os movimentos de vanguarda almejando um rompimento geral com a institucionalização da arte, eles não conseguiram fazer isso, pois a indústria cultural legitimaria o relativismo estético, a pluralidade de expressão e a autoridade da instituição de mercado. Ou seja, mesmo com todos os esforços dos artistas para fugir do mercado, o capital deu seu jeito de assegurar que a arte continuasse sob sua lógica de mercado e consumo. Mesmo assim, esses movimentos ainda possuem e merecem destaque, uma vez que denunciavam o sistema de arte burguês propondo diferentes tipos de experimentações que iam muito além do realismo. No teatro isso não foi diferente e os encenadores, além de proporem a superação do cânone ocidental de interpretação dramática e de encenação, também buscavam renovar as concepções teatrais europeias e ocidentais. À sua maneira, cada um desses movimentos de vanguarda propôs repensar as configurações de mundo, abarcando em suas críticas os diferentes tipos de arte existente - artes cênicas, plásticas, musicais etc. -, destrinchando-as até seus limites, propondo diferentes materiais e linguagens e agregando novas perspectivas sobre o que pode ou não ser considerado arte.

Ao longo de sua trajetória, Artaud teve contato com diversos artistas e membros diversos desses movimentos de vanguarda, além de ter passado um tempo com o povo *Raramuri*, índios mexicanos também conhecidos como *Tarahumaras*. Essas vivências e referências foram fortes balizas em sua obra para constituir o que ele definiria como *Teatro da Crueldade*. Artaud diz.

¹³⁷Ver BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva), Tradução de Gabriel Valladão Silva. 1. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. Nessa obra o autor aborda a relação entre a arte e o capitalismo, as apropriações do fascismo e a questão da autenticidade como aquela que escapa à reprodutibilidade.

[...] “teatro da crueldade” quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes e narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós¹³⁸.

Por fim, Artaud propõe a questão do Corpo sem Órgãos, que é uma crítica à constituição do homem moderno e ao eurocentrismo, uma vez que Artaud considerava os *Tarahumaras* mais civilizados do que os europeus, por manterem - ainda que com interferência do ocidente - seus costumes e rituais, não se deixando ser adestrados pelos colonizadores europeus. Durante o período que passou junto a esses povos, Artaud relatou a produção de corpos sem órgãos pelos *tarahumaras*, criados por meio de seus rituais alucinógenos realizado com plantas, entre as quais destaca o *peyote*¹³⁹.

Artaud acreditava que, na sociedade, a liberdade verdadeira era uma utopia inalcançável, como pode ser percebido em suas palavras: “eu não posso nem morrer, nem viver, nem desejar morrer ou viver. E todos os homens são como eu”.¹⁴⁰ Para ele, o sistema/governo é um organismo disciplinador e autoritário que tende a controlar o corpo biológico. Sendo assim, seus esforços iam na direção da construção de um corpo que busca se desfazer do governo externo. Governo esse que encaixota o pensamento das massas para que obedeçam e exerçam funções pré-determinadas na sociedade e faz com que elas experienciem o mundo de forma limitada e condicionada por formas binárias (homem e mulher, bonito e feio, certo e errado, bom e mau, etc.), minando qualquer possibilidade de experimentação de experiências corporais híbridas, intensas e culturas que fujam dessa lógica binária preestabelecida. No começo de sua trajetória, Artaud acreditava que o teatro poderia ajudar na construção desse corpo por meio da crueldade, realizando uma espécie de cura das sociedades, rompendo com esse controle do sistema sobre os corpos.

O corpo sempre obteve lugar de destaque na vida de Artaud, tanto em suas investigações artísticas e no seu trabalho quanto em sua experiência enquanto vivente. Pode-se dizer que ele sempre esteve em crise, com seu corpo e com a sociedade, fato que fez com que, durante sua vida, estabelecesse uma relação direta entre corpo e poder. Em seus estudos, especialmente no já citado *Teatro da Crueldade* – presente no livro *o Teatro e seu Duplo*

¹³⁸ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. Revisão de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 86.

¹³⁹Pequeno cacto redondo com princípio ativo alucinógeno, muito utilizado para rituais pelos nativos do México e EUA. Esta planta é utilizada desde os antigos astecas.

¹⁴⁰ARTAUD, Antonin, **Linguagem e Vida**. Tradução de J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 249.

(1938), ele buscou elaborar uma proposta cênico-filosófica. Cabe destacar que a palavra crueldade em Artaud deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e racional que normalmente lhe é atribuído. Mas sim o uso da palavra crueldade no sentido de apetite de vida, rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter.

Para o autor, nesse contexto do teatro, o corpo deveria existir de forma independente, ou seja, não precisaria estar vinculado a qualquer texto teatral. Sendo assim, outros elementos presentes no corpo também não precisavam estar vinculados a um texto, uma vez que Artaud buscava, a partir da expressão teatral, novos estados do corpo, capazes de conectar o encenador (ator/atriz) com tudo a sua volta, inclusive com o público, proporcionando assim uma relação com o outro e com o mundo. Com isso ele buscava que a experiência do teatro tivesse a força de despertar o corpo, entorpecido pela espetacularização social. Para isso, o artista usaria o corpo, gestos, movimentos e demais elementos cênicos, constituindo uma dança viva na qual símbolos, voz, gestos e, principalmente, os textos, operam apenas como mais um elemento nessa composição e não como o centro¹⁴¹.

Para Artaud, esse despertar seria a tarefa última da arte e seria obtido por meio da crueldade. Mas essa crueldade a que se refere o autor nada teria a ver com sadismo, tortura ou derramamento de sangue e sim com uma força convulsional necessária e contagiosa, capaz de despertar nas pessoas uma dimensão existencial mais extrema, crua, capaz de devolver tudo aquilo que já não mais se acredita. Ou seja, indo muito além dos condicionamentos culturais e sociais impostos e vigentes, fazendo com que as pessoas voltem seu olhar para dentro, para sua própria existência, e vejam como realmente são, devolvendo à coletividade o poder que lhes foi tirado, ou seja, sua autonomia.

Contudo, mais para o final da sua vida, ele já não estava tão otimista e acreditava que apenas a dissolução total do organismo seria essa cura. Esse organismo seria o governo e suas instituições – que tinham como objetivo disciplinar e padronizar os corpos e os cidadãos, ou seja, torná-los funcionais. Basicamente, o corpo humano é constituído por vários órgãos, que têm sua função exata predeterminada, e o organismo, que administra esses órgãos os fazendo trabalhar corretamente. Para Artaud, uma vez que um corpo é organizado e constituído por órgãos funcionais, limita-se a sua potência, logo organizar o corpo é limitar a sua potência,

¹⁴¹Essa pequena retrospectiva sobre o corpo e o teatro nos estudos de Antonin Artaud é importante para esse trabalho, uma vez que mostra que, mesmo que indiretamente, o legado do artista pode ter influenciado a criação nos anos 1960 de gêneros teatrais híbridos, como o *happening* e a arte da *performance*, que veremos melhor na seção 2.3.

instituindo um corte dos desejos. Na sociedade isso não seria diferente, sendo os padres, psicanalistas, professores e outros os ordenadores responsáveis pela tarefa de organizar os corpos, fazendo com que o corpo de potência se transforme em um corpo de poder, ou seja, fazendo com que o corpo perca sua capacidade de experimentar, de aprender e de produzir a si mesmo, ou, em outras palavras, fazendo com que ele perca sua capacidade de acontecer. Faz-se necessário um referencial externo que, muitas vezes, vem na forma do biopoder exercido pelo capitalismo, o qual estabelece limites e age de forma a *despotencializar* os corpos. Podemos dizer que o sistema de produção vigente produz em série corpos organizados, já que, ao mesmo tempo, o sistema separa o homem de sua potência de agir e faz a ele falsas promessas (como a do consumo e da meritocracia). Impõe regras e promete que, ao seguir essas regras, ele vai ganhar bônus como objetos novos (bens de consumo), ou promoções de status ou trabalho (meritocracia). Mas, para isso, ele deve seguir as regras à risca e sem questionar. Essa condição de não questionar ou de deixar os corpos anestesiados é importante para o sistema, uma vez que pessoas que questionam ou que fogem da lógica do sistema ameaçam todo o seu funcionamento. Afinal, quanto mais fracos nos tornamos, mais poder desejamos.

O sistema é pensado para que cada órgão ocupe seu lugar dentro do organismo. Submetido a essas relações que lhe diminuem a potência, os sujeitos modernos pautam-se pela expectativa de um reconhecimento externo, agindo como um agente do sistema, vigiando e dedurando os demais e reprimindo ou excluindo os que ameacem o funcionamento de um sistema pensado para dividir todos em duas categorias: a dos subordinados e dos dominantes. É aqui que podemos pensar o Corpo sem Órgãos, um corpo capaz de proclamar o seu próprio nascimento, desfazendo tudo o que lhe foi imposto como norma por um governo externo. Um corpo capaz de proclamar uma dissolução do organismo/sistema, acabando com o juízo de deus, como denominado por Artaud.

Nesse contexto, cabe lembrar que as questões propostas por Artaud são geradas a partir de suas experiências de vida, refletindo as violências e crueldades sofridas por seu corpo, o qual foi duramente brutalizado durante anos em suas internações em manicômios, na tentativa de disciplinar, normalizar e obter o seu controle. Artaud era um desses órgãos considerados pelo organismo como destoante, assim como todos os artistas, filósofos, e demais pessoas que questionam ou se negam a seguir as regras do sistema. Foi a partir desse contexto, da união entre suas vivências, percepções, de sua vida e sua obra, que Artaud aprofundou suas pesquisas para a criação de um corpo desviante, um corpo sem órgãos, um corpo que luta contra a influência e interferência do sistema, que luta contra o controle e os

assujeitamentos sobre os nossos corpos e nossas vidas um corpo que luta contra os biopoderes e *necropoderes*. E é aqui que podemos propor um diálogo entre o Corpo sem Órgãos (CsO) e o pensamento do filósofo Michel Foucault (biopolítica) e posteriormente de Achille Mbembe (*necropolítica*).

Os pensamentos do artista e dos filósofos se encontram, uma vez que, para Artaud, sua experiência é vivida e sentida na carne – no corpo, o fazendo buscar e experimentar outros níveis de sua própria existência que podem servir como um exemplo de resistência ao biopoder. Já que, mesmo tendo passado pelas mais diversas atrocidades e tentativas de controle pelos mecanismos externos, ele olhou para dentro de si na tentativa de criação de algo novo. É a isso que poderíamos, nas palavras de Artaud, definir como crueldade, uma vez que a crueldade forma um corpo que se transforma na medida em que esses corpos se lançam ao encontro de outros corpos e com as forças do mundo. Esta crueldade sabota o denominado juízo de deus, que é um enunciado responsável por reinstalar o sistema nas suas mais variadas formas. O Juízo de Deus, antes de ser uma ideia que convence ou uma ordem que determina, é um conjunto de afecções que dá forma ao corpo, de marcas intensivas que engendram gestos, desejos, formas de se relacionar, pensar, viver. Principalmente, por meio do capitalismo, que tem inúmeras estratégias de gestão dos corpos, os objetificando de forma lenta e processual a partir dos mecanismos disciplinadores (fábrica, escola, hospital, quartel, etc.), os tornando mera força de trabalho - útil para acumulação de riquezas, porém sem valor ou serventia além disso. Vida *matável* para a *necropolítica*, que age como uma máquina que torna os corpos sempre mais deficitários e inseguros, os convencendo de que são insuficientes e inúteis sozinhos. Dessa forma, os corpos acreditam que precisam sempre de uma orientação (externa, espiritual, técnica, policial, governamental (Estado)), o que faz com que percam sua subjetividade e autonomia. É isso que retroalimenta o sistema (juízo de Deus): a busca fora de si ao invés de uma busca de dentro de si como referência para guiar suas vidas. Nesse ponto, Foucault corrobora, segundo ele, para que esse mecanismo funcione, as demandas são, ao mesmo tempo, criadas e destruídas, citando como exemplo a liberdade. Segundo ele, o liberalismo formula: seja livre. Mas essa não é uma liberdade real e, sim, simplesmente uma ilusão. A partir dessa ilusão surgem as formas de controlar e disciplinar/docilizar que servem como formas de manutenção do sistema. Foucault diz:

O liberalismo, no sentido em que eu o entendo, esse liberalismo que podemos caracterizar como a nova arte de governar formada no século XVIII, implica em seu cerne uma relação de produção/destruição [com a] liberdade [...]. É necessário, de um lado, produzir a liberdade, mas esse gesto mesmo implica que, de outro lado, se estabeleçam limitações, controles, coerções, obrigações apoiadas em ameaças etc.¹⁴²

No mesmo texto, Foucault aponta que um dos pressupostos do liberalismo é fazer com que as populações vivam com medo da repressão e de um modo vazio, fazendo com que esse medo aja como um dispositivo de controle usual. No passado, esse medo se referia às ameaças como o apocalipse, a peste, a morte, a guerra. Porém, da Idade Média para cá, esse perigo é algo normalizado nas sociedades, quase como uma consciência coletiva e mecânica, que opera apenas com um objetivo exclusivo e por um determinado: o de continuar existindo de qualquer forma, não importa o que aconteça.

Segundo Artaud, sempre fomos acostumados/condicionados a ver e viver nosso corpo de forma a isolar suas partes, o normalizando e padronizando em seu agir e sentir. É exatamente isso que ele propõe em seu último trabalho, a transmissão radiofônica censurada e já mencionada, *Para acabar com o Juízo de Deus*. Artaud, de forma provocativa, apresenta na transmissão denúncias, polêmicas, provocações e mutações. Além de conter muito conteúdo escatológico (como sugerido pelo diretor da emissora de rádio) e até mesmo profético, o autor enfrenta o que ele considera o grande inimigo dessa última fase: deus¹⁴³. Essa *performance* conta com um texto delirante que não poupa nada e nem ninguém e que vira tudo ao avesso e apresenta o Corpo sem Órgãos. Termo que é melhor desenvolvido e aprofundado por Deleuze e Guattari, como veremos agora.

2.3 CORPO SEM ÓRGÃOS (CsO) EM DELEUZE E GUATTARI

Como visto na seção anterior, a expressão “Corpo sem Órgãos” foi utilizada pela primeira vez em 1947, por Antonin Artaud, em sua última *performance* intitulada *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Mas, podemos dizer que quem popularizou e desenvolveu o conceito de “Corpo sem Órgãos” ou CsO foram os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari,

¹⁴²FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso no Collège de France (1977 - 1978).

Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008b. p. 87.

¹⁴³A pesquisadora Florence de Mèredieu destaca que na primeira edição da transmissão, publicada pela editora “k”, existe um erro ortográfico que é importantíssimo para se demonstrar o posicionamento de Artaud ante seu inimigo final: deus. A pesquisadora aponta que no texto publicado em 1948, o nome de “Deus” aparece com letra maiúscula e que isso não condiz com a ortografia do artista. Ela afirma que “os manuscritos de Artaud raramente destacam as maiúsculas, pode-se questionar a boa pronúncia a ser dada ao nome de (D) deus. E nos dois casos, a leitura não é a mesma.” MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. Tradução de Isa Kopelman e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 944.

fundadores da *esquizoanálise*, em seus livros *L'Anti-Édipe: capitalisme et schizophrénie I (1972/1973)* e *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie (1980)*. É a essa conceituação proposta pelos franceses que nos deteremos nesta tese.

Segundo Deleuze e Guattari (1996, p. 8), a transmissão radiofônica de Artaud, é uma “experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão. Corpus e Socius, política e experimentação. Não deixarão você experimentar em seu canto”. Partindo deste trecho, podemos perceber as possibilidades do corpo, que por meio da autoexperimentação, pode ser capaz de trazer à tona questionamentos sociais e políticos, promovendo um “movimento de desterritorialização do corpo”, que oferece novas configurações de mundo. Cabe lembrar que Artaud combateu até sua morte as tradições impostas pelos colonizadores e pelo ocidente, ao que ele denominava como “juízo de deus”, um pensamento transcendente, racional e hierarquizado que foi estabelecido por determinações biológicas, raciais e de gênero (falocêntrico), pois o europeu médio é um homem branco.

Voltando a falar dos livros *L'Anti-Édipe: capitalisme et schizophrénie I (1972/1973)* e *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie (1980)*; mesmo os dois livros compartilhando o subtítulo *Capitalismo e Esquizofrenia*, não é possível afirmar que um é a continuação linear do outro, pois as teses propostas no *Anti-Édipo* sofrem modificações e avanços em suas teorias e em sua construção ético-filosófica, que no livro de 1972/1973 se fez por meio de uma crítica. Já em *Mil Platôs*, pelo contrário, a construção ético-filosófica é essencialmente positiva: ou seja, não estamos mais ante uma crítica do Édipo, mas sim, diante de uma construção do conceito de multiplicidade, que vai muito além de uma oposição do Um e do Múltiplo, dos dualismos entre consciente e inconsciente, da natureza e da história e, por fim, do corpo e da alma. O conceito de Corpo sem Órgãos também sofre uma alteração de um livro para o outro, estando ligado às questões ontológicas no *Anti-Édipo* com foco no papel do desejo no interior da produção e reprodução da vida material. Por outro lado, liga-se a questões éticas em *Mil Platôs*, abordando os limites da experimentação e da prudência na prática da construção de um Corpo sem órgãos.

Começaremos aqui, portanto, falando da questão ontológica, do corpo pleno sem órgãos, porém no sentido de substância. Começamos dividindo o corpo dos órgãos; nesse contexto, podemos entender o corpo como um espaço onde o desejo se move, ou seja, o corpo seria uma superfície para as intensidades circularem. Aqui, não estamos falando de uma individualidade, mas de um alicerce para qualquer individualidade que venha a surgir. Pois, antes de existir a organização dos órgãos, é necessário se pensar nas intensidades de um

plano. Já os órgãos, podemos entender como um componente ou como uma estrutura presente em um organismo vivo. Organismo esse que é composto de órgãos, tecidos e sistemas. Refletindo assim, podemos dizer que um órgão é sempre um instrumento para além dele mesmo, uma ferramenta, ou ainda, que ele é apenas uma parte de um todo. Cada órgão possui um fim, um sentido, ou seja, uma função para a qual foi criado, e que desempenha. Por exemplo, o órgão estômago é usado para digerir, e assim por diante.

E é aqui que podemos abordar o conceito de máquinas desejanter, desenvolvido pelos autores, que agem de forma contrária, ou seja, “as máquinas desejanter não param de se desarranjar enquanto funcionam, e só funcionam desarranjadas: o produzir se enxerta sempre no produto, e as peças da máquina são também o combustível”¹⁴⁴. Para compreendermos isso, primeiro devemos abranger o conceito de máquinas desejanter proposto pelos autores. Para eles, as máquinas desejanter são máquinas que obedecem à regra binária e ao regime associativo, ou seja, sempre vai existir uma máquina acoplada à outra, realizando uma síntese produtiva, ou uma produção de produção, que funciona da seguinte forma:

Há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio — a boca). E como a primeira, por sua vez, está conectada a uma outra relativamente à qual se comporta como corte ou extração, a série binária é linear em todas as direções. O desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parcialmente essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta¹⁴⁵.

Para os autores, existem máquinas em toda parte - e não de forma metafórica, pois, segundo eles, tudo que existe são máquinas de máquinas, cada uma com seus acoplamentos, ou suas conexões. Sendo assim, uma máquina é definida por eles por um sistema contínuo de produção e corte de fluxos. “Não se trata de modo algum do corte considerado como separação da realidade; os cortes operam em dimensões variáveis segundo a característica considerada. Toda máquina está, em primeiro lugar, em relação com um fluxo material contínuo (*hylé*¹⁴⁶)” que ela corta”¹⁴⁷. Por exemplo, uma máquina-órgão conectada com uma máquina-fonte: uma emite um fluxo que a outra corta. Isso não significa que cada máquina-órgão não interprete o mundo por inteiro, de acordo com seu próprio fluxo, como por exemplo o olho, que interpreta todo o mundo em termos de *ver*. Porém, sempre que uma conexão for

¹⁴⁴DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 49-50.

¹⁴⁵Ibid., p.16

¹⁴⁶Termo grego, empregado no sentido geral de “matéria” ou “material”. A *hylé* designa, com efeito, a continuidade pura que uma matéria possui em ideia (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 54-55).

¹⁴⁷DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 54-55.

estabelecida entre duas máquinas de forma transversal, em que a primeira corta o fluxo da segunda, ou então tem seu fluxo cortado, esse corte de fluxos acontece.

Uma vez que todo objeto supõe a continuidade de um fluxo e todo fluxo supõe a fragmentação do objeto, tudo se torna produção, seja “produção de produções, de ações e de paixões; produções de registros, de distribuições e de marcações; produções de consumos, de volúpias, de angústias e de dores¹⁴⁸”. De tal modo que até os registros são imediatamente consumidos e consumados, fazendo com que os consumos sejam diretamente reproduzidos. Sendo assim, homem e natureza tornam-se duas faces da mesma realidade essencial, produtor e produto. Ou seja, "o produzir está sempre inserido no produto, razão pela qual a produção desejante é produção de produção, assim como toda máquina é máquina de máquina"¹⁴⁹.

Mas é importante destacar que este corte de fluxo de modo algum se opõe à continuidade. Ele apenas condiciona, implica ou define aquilo que ele corta como uma continuidade ideal. E uma máquina só é capaz de realizar um corte de fluxo se estiver conectada/acoplada em outra máquina que nesse caso é a produtora de fluxo. E, por sua vez, esta outra máquina é na realidade corte, entretanto ela só o é em relação a uma terceira máquina que por sua vez também produz de forma relativa, ou seja, produz um fluxo contínuo infinito que funciona da seguinte forma:

Em suma, toda máquina é corte de fluxo em relação àquela com que está conectada, mas ela própria é fluxo ou produção de fluxos em relação àquela que lhe é conectada. É esta a lei da produção de produção. Por isso, no limite das conexões transversais ou transfinitas, o objeto parcial e o fluxo contínuo, o corte e a conexão se confundem num só — em toda parte cortes-fluxos de onde o desejo irrompe, que são a sua produtividade e que sempre implantam o produzir no produto¹⁵⁰

Sendo assim, Deleuze e Guattari afirmam que a máquina desejante não seria uma metáfora; uma vez que ela corta fluxos e tem seus fluxos cortados, seguindo três modos. “O primeiro modo remete à síntese conectiva, e mobiliza a libido como energia de extração. O segundo, à síntese disjuntiva, e mobiliza o Numen como energia de desligamento. O terceiro, à síntese conjuntiva, e a Voluptas como energia residual”¹⁵¹. E são sob estes três aspectos que, para os autores, o processo de produção desejante é simultaneamente produção de produção, produção de registro, produção de consumo. Sendo, então, extrair, desligar, restar, o equivalente a produzir e efetuar as operações reais do desejo.

¹⁴⁸DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 14.

¹⁴⁹Ibid., p. 18.

¹⁵⁰Ibid., p. 55.

¹⁵¹Ibid.

Existe um conflito aparente entre as máquinas desejantes e o corpo sem órgãos. Uma vez que as máquinas desejantes fazem das pessoas organismo, fazendo o corpo sofrer por estar assim organizado, ou então por não ter outra organização, ou ainda, por não ter organização nenhuma. As máquinas desejantes possuem natureza tanto técnica quanto social. Nesse sentido, a produção desejante é o espaço de um recalçamento primordial, enquanto a produção social é o espaço da repressão, e é nessa interação que algo semelhante ao recalçamento secundário ocorre de fato. Tudo isso depende da situação do Corpo sem Órgãos (CsO) ou de seu equivalente, dependendo se é um resultado interno ou uma condição externa, o que acarreta mudanças, principalmente no papel do instinto de morte.

As máquinas desejantes são constituídas por forças sociais e psíquicas que operam em conjunto para a produção de desejos. Essas máquinas desejantes são caracterizadas por uma relação íntima entre o corpo e o social, onde o desejo é canalizado e expresso. No entanto, essa expressão do desejo está sujeita a processos de recalçamento e repressão. O recalçamento originário ocorre no âmbito da produção desejante, onde certos desejos são inibidos e reprimidos desde o início. Por outro lado, a produção social é o espaço onde a repressão se manifesta, limitando e controlando os desejos de acordo com normas e estruturas sociais. Compreender a interação entre as máquinas desejantes, o recalçamento e a repressão é crucial para compreender como os desejos são moldados e canalizados na sociedade. É uma área de estudo complexa que requer uma análise cuidadosa das forças sociais, psíquicas e culturais que moldam nossa experiência de desejo. A investigação desses processos pode fornecer insights valiosos sobre as dinâmicas sociais e psicológicas que influenciam nossas vidas e abrir caminho para novas possibilidades de liberdade e expressão do desejo.

Ainda para os autores, para o corpo sem órgãos, cada conexão entre máquinas, cada ruído de máquina, ou ainda, cada produção de máquina, tornou-se insuportável. “Sob os órgãos ele sente larvas e vermes repugnantes, e a ação de um Deus que o sabota ou estrangula ao organizá-lo. Dependendo da situação do CsO, seja como resultado interno das próprias forças do indivíduo ou como uma condição externa influenciada pelo ambiente, o recalçamento e a repressão podem ocorrer de diferentes maneiras. Além disso, o papel do instinto de morte, que representa uma força destrutiva e negativa, também é influenciado pela situação do CsO. O corpo é o corpo/ ele está só/ e não precisa de órgão/ o corpo nunca é um organismo/ os organismos são os inimigos do corpo”¹⁵². Mas aqui os autores destacam que o CsO não é inimigo dos órgãos e inimigo do organismo, todavia, seu inimigo é o organismo.

¹⁵²DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9

Sendo assim, o CsO não se opõe aos órgãos, mas sim, a essa organização dos órgãos, ou seja, a batalha do CsO é contra o organismo, que atua como um poder sobre o corpo, um controle que impõe um exercício dominante ao corpo, que lhe impõe uma maneira de agir, uma subjetivação, “o Eu, o sujeito, a pessoa, individual, social ou histórica, e todos os sentimentos correspondentes”¹⁵³. Para assim, nos fixar à uma realidade dominante que impõe uma maneira de existir, de afetar e ser afetado, uma vez que o sujeito é um efeito da formação social. Sendo assim, o organismo seria o que os autores denominam de “estrato”. Cabe destacar que o organismo não é o corpo, mas sim um estrato sobre o corpo. Ou seja, “um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil.”¹⁵⁴

Neste ponto, podemos perceber uma aproximação entre os “estratos” e o “juízo de Deus” com a biopolítica e *necropolítica*. Ambos impõem “formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil” e, por que não dizer, deixar os corpos dóceis. Estes estratos a que os autores se referem são liames, pinças que servem para estratificar, ou seja, controlar, nos fazendo acreditar que todos participam e/ou pertencem a um organismo/estrato e que dele se depende para tudo. Mas, segundo os autores, embaixo dessas camadas, dessas sedimentações, coagulação, dobramentos e assentamentos que compõem um organismo, ou ainda um sujeito existe um CsO, que sofre com as composições do juízo de Deus.

O CsO grita: fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. Assim, ele oscila entre dois polos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação. E se o CsO é um limite, se não se termina nunca de chegar a ele, é porque há sempre um estrato atrás de um outro estrato, um estrato engastado em outro estrato. Porque são necessários muitos estratos e não somente o organismo para fazer o juízo de Deus. Combate perpétuo e violento entre o plano de consistência, que libera o CsO, atravessa e desfaz todos os estratos, e as superfícies de estratificação que o bloqueiam ou rebaixam¹⁵⁵.

Mas uma vez que, como dito pelos autores, são necessários muitos estratos e não somente o organismo para fazer o juízo de Deus, como fugir deste modo de vida preestabelecido pelos estratos e que formam juízo de Deus, que determina quem somos e

¹⁵³DELEUZE; GUATTARI., 2010, p. 28.

¹⁵⁴Id., 1996, p. 18-19.

¹⁵⁵Ibid., p. 19.

como nos sentimos? Quanto a isso os autores não dão uma resposta absoluta, apenas colocam algumas questões disparadoras para orientar as práticas de formação desse novo corpo, que demonstram o caráter múltiplo desta experimentação e que demonstram que não existe um procedimento exato para buscar este novo corpo. Lembrando que o organismo não é o corpo, mas sim um estrato sobre o corpo, um estado de corpo, que por sua vez é pautado pela acumulação, coagulação, sedimentação que, como já dito, que lhe impõe formas e funções, de forma a organiza-lo e extrair um trabalho útil. E essa organização do corpo proporcionada pelo organismo estratificado que barra a passagem dos fluxos. Nesse sentido o CsO, enquanto processo, possibilita uma abertura ou uma limpeza do corpo, propiciando uma desorganização do organismo, que libera o corpo da prisão formada pelo estrato do organismo, na tentativa de desfazer esta organização dos órgãos que se chamada de organismo. Por isso, o corpo sem órgãos é um processo de criação de novas maneiras de agir.

Além do organismo, os autores denominam mais dois estratos relacionados a nós. De acordo com eles, esses três grandes estratos, que mantêm nossas amarras presas, são: o organismo, a significância e a subjetivação. O organismo organiza os corpos, como já vimos. A significância possui um caráter imanente, controlando a mente. E a subjetivação é o que nos torna sujeito, ou seja, são os pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante. Os autores acrescentam.

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo — senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado — senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado — senão você será apenas um vagabundo¹⁵⁶.

Aqui, mais uma vez podemos realizar a aproximação dos estratos com a biopolítica e com a *necropolítica*, pois em todos esses sistemas, aqueles que se recusam a serem organizados ou docilizados, ou em outras palavras se recusam a contribuir com o sistema são automaticamente colocados a margem (marginalizados) e tratados como vagabundos, ou desviantes. Dito isto, realizar uma estratificação nos três casos é uma tarefa complicada, pois “arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo”¹⁵⁷. E é nesse sentido, segundo eles, que o CsO age como uma *dessignificação* da significância. Ele desarticula o conjunto dos estratos, ou seja, ele libera a mente da prisão formada pelo estrato

¹⁵⁶DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 19.

¹⁵⁷Ibid., p. 20.

da significância e o corpo dos estratos da subjetivação e do organismo. Uma vez que o corpo sem órgãos é um processo de criação de novas maneiras de pensar e de perceber;

[...] como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significativo, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação)¹⁵⁸.

Assim, para se libertar dos estratos é necessário um combate diário a ser travado para esvaziar-se dos automatismos impostos, abrindo espaço para a criação de corpos que encarnem sua própria potência de viver, desconstruindo e recusando a organização transcendente imposta pelos estratos, como o organismo que condicionam os corpos (intitulado *juízo de Deus*), fabricando simultaneamente um corpo aberto aos encontros, aberto aos acontecimentos do viver, um corpo-sem-órgãos, combatendo assim o juízo de deus, ou seja, o sistema teológico, moral, que julga a existência a partir de valores transcendentais. Mas aqui os autores alertam sobre os perigos de uma desestratificação demasiado brutal, imprudente, ou uma desestratificação absoluta, que destrua completamente os estratos do organismo, da significância e da subjetivação. Afinal, “um corpo sem órgãos que quebrasse todos os estratos, se transformaria imediatamente em corpo de nada, autodestruição pura sem outra saída a não ser a morte”¹⁵⁹. Os estratos são necessários para a conservação da vida, e sua função é puramente pragmática. Por isso, para Deleuze e Guattari, sua total destruição implica na morte da própria vida. E esse não é o Intento do CsO, seu desígnio é o de “abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor”¹⁶⁰.

Para ajudar a compreender melhor os limites destas experimentações, os autores alertam para o perigo/risco de “esvaziar o CsO ao invés de preenchê-lo”. Por isso, sempre que se for retirar coisas impostas pela sociedade (organismo), é necessário preenchê-lo com novas possibilidades. Não basta apenas retirar tudo o que foi imposto pois, caso isso aconteça, corre-se o risco de esvaziar-se por completo e comprometer o interesse pela vida, que é o caso do CsO vazio. Sendo assim, os autores alertam, “liberem-no com um gesto demasiado violento,

¹⁵⁸DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 19.

¹⁵⁹Ibid., p. 23.

¹⁶⁰Ibid., p. 20.

façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmos se matarão, encravados num buraco negro, ou mesmo envolvidos numa catástrofe, ao invés de traçar o plano”¹⁶¹.

E aqui novamente podemos fazer uma aproximação entre a construção de um CsO Pleno e o processo de subjetivação realizado na biopolítica com o dispositivo da penitência, ou no prisional, onde o sujeito passa por um processo de assujeitamento (quando é punido), para logo após, por meio de uma nova subjetivação (cumprimento da penitência/pena) ser “reconstruído”, renovando, criando um novo (eu). Mas, caso o processo não aconteça dessa forma, como acontece nos dispositivos atuais regidos pelo sistema tecnológico capitalista, essa subjetivação acontece de forma precária e ineficiente, como já vimos no capítulo anterior, e isso faz com que não se realize por completo, criando assim um sujeito incompleto, um sujeito definido por “larvar” e “espectral”, conforme sugerido por Agamben. No caso do CsO o processo é parecido, pois uma vez que ele é esvaziado, ele precisa ser novamente preenchido, para assim criar um CsO pleno, caso contrário, esse processo pode levar à criação de um CsO vazio que resultará na morte.

Uma vez que o corpo sem órgãos é um processo de desestratificação e, como tal, é um movimento que vai em direção à morte, “acontece que se tangencie a morte ao se desfazer do organismo, tangenciasse o falso, o ilusório, o alucinatório, a morte psíquica ao se furtar à significância e à sujeição”¹⁶². Sendo assim, o processo de desestratificação, ou seja, a criação de um corpo sem órgãos, se dá no limite entre a vida e a morte. Por isso, esse limite deve sempre ser tangenciado, nunca ultrapassado. É preciso prudência nas experimentações/desestratificação, tudo deve ser feito com calma e cuidado, pois como bem lembrado pelos autores, “não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina”¹⁶³. Para não cometer excessos, acabando por se esvaziar por completo levando a morte. É necessário também.

Guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. Imitem os estratos.¹⁶⁴.

¹⁶¹DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 20-21.

¹⁶²Ibid., p. 26.

¹⁶³Ibid., p. 19.

¹⁶⁴Ibid., p. 20.

Pois, como lembrado pelos autores: “Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente¹⁶⁵”. Até mesmo porque o próprio corpo também é um estrato. Isso posto, cabe-nos fazermos a pergunta. “Como criar para si um Corpo sem Órgãos?” Para os autores, o processo de criação de um CsO passa por diversos níveis de experimentação, levando até mesmo à falha, ao esvaziamento e à morte, sendo esse corpo, também, repleto de alegria, êxtase e dança. Mas os autores são categóricos em alertar que, ao empreender uma busca para criar para si um CsO, deve-se sempre agir com prudência, ir experimentando aos poucos, com doses de prudência, pois muitos são derrotados nesta batalha. Para Deleuze e Guattari, o corpo sem órgãos não seria uma noção, nem um conceito, mas sim uma prática, ou melhor, um conjunto de práticas. Sendo assim, o CsO, não é algo a ser interpretado, mas sim experimentado. Segundo eles “Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite”¹⁶⁶. O Corpo sem Órgãos (CsO) é uma potência de questionamento da vida, desdobrando assim essa noção não apenas como um mero pensamento, mas sim, como um conjunto de práticas que devem ser vivenciadas diariamente.

Diz-se: que é isto — o CsO — mas já se está sobre ele — arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos¹⁶⁷.

A desconstrução do organismo proposta pelo Corpo sem Órgãos (CsO) age como um modo de se opor à extrema racionalização do mundo que vem ocorrendo de forma extrema e violenta faz muito tempo e que encontra um de seus ápices no Colonialismo com o genocídio e escravidão de diversos povos. A prática de colonização envolve não só a exploração e mapeamento do mundo, mas também inclui a exploração e controle dos corpos humanos. Ambas as facetas são manifestações do mesmo mecanismo de dominação e controle, que é perpetrado pela *Necropolítica*. Mas vale lembrar novamente que é necessário agir com prudência na criação de um corpo sem órgãos pois, como lembram os autores, “O pior não é permanecer estratificado — organizado, significado, sujeitado — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca”¹⁶⁸. Deleuze e Guattari pontuam ainda, que existem três tipos de corpos sem órgãos: o pleno, o vazio e o canceroso.

¹⁶⁵DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 20.

¹⁶⁶Ibid., p. 7-8.

¹⁶⁷Ibid., p. 9.

¹⁶⁸Ibid., p. 21.

O Corpo sem Órgãos pleno é criado quando acontece um processo de desestratificação, ou de esvaziamento prudente. Ou seja, aos poucos, de forma paciente e momentânea. Esse CsO se encontra pleno de alegria. E é essa alegria que aumenta a potência de agir do corpo e de pensar da mente, uma vez que a alegria é um afeto que faz com que a potência singularidade pessoal aumente. “Acontece que existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo. [...] posto que é esta alegria que distribuirá as intensidades”¹⁶⁹.

Essa alegria ou esse afeto preenche o corpo e faz com que sua potência de existir aumente, fazendo com que o corpo sem órgãos pleno se preencha de alegria. Pode-se dizer que o corpo sem órgãos pleno é o corpo improdutivo, o estéril, o *inengendrado*, o inconsumível. Afinal, “o corpo pleno sem órgãos é *antiprodução*; mas é ainda uma característica da síntese conectiva ou produtiva acoplar a produção à *antiprodução*, a um elemento de *antiprodução*”¹⁷⁰.

Por outro lado, quando o processo de desestratificação acontece de forma imprudente, grosseira, demasiadamente brutal ou exageradamente violenta, cria-se o corpo sem órgãos vazio. Mencionado anteriormente, é aquele gerado pelo esvaziamento por completo ao invés do preenchimento do CsO, conforme alertam os autores. O CsO vazio não se preenche de nenhum tipo de afeto, já que ele destrói por completo os estratos, criando um corpo sem órgãos absoluto que destrói completamente o organismo do corpo, a significância da mente e a subjetivação da imanência o levando a morte. Por isso, sempre que se for fazer o processo de desestratificação, ou seja, a retirada das coisas impostas pela sociedade (organismo), é importante preenchê-lo com novas possibilidades, pois, uma vez que se retira tudo o que foi imposto, corre-se o risco de esvaziar-se por completo indo em direção da morte. O interesse pela vida fica comprometido, ultrapassando o limite entre a vida e a morte e ocasionando o suicídio, a overdose, etc. Esse é o caso do CsO vazio.

Por fim, o corpo sem órgãos canceroso é aquele que nasce quando acontece um processo de desestratificação reestratificante, ou seja, um estrato que deveio *proliferante*. O CsO canceroso é o corpo sem órgãos do próprio estrato, uma vez que “não basta opor abstratamente os estratos e o CsO. Porque encontra-se CsO já nos estratos”¹⁷¹. O CsO canceroso é um tumor que se forma no estrato, ele desestratifica o estrato para criar uma nova estratificação. Deleuze e Guattari dão exemplos disso:

¹⁶⁹DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 19.

¹⁷⁰Ibid., p. 21.

¹⁷¹Ibid., p. 29.

Se os estratos dizem respeito à coagulação, à sedimentação, basta uma velocidade de sedimentação precipitada num estrato para que ele perca sua figura e suas articulações, e forme seu tumor específico nele mesmo, ou em tal formação, em tal aparelho. Os estratos engendram seus CsO, totalitários e fascistas, aterrorizadoras caricaturas do plano de consistência. Não basta então distinguir os CsO plenos sobre o plano de consistência e os CsO vazios sobre os destroços de estratos, por desestratificação exageradamente violento. É preciso considerar ainda os CsO cancerosos num estrato tornado proliferante¹⁷².

Como visto no trecho acima, segundo os autores, o fascismo é um corpo sem órgãos canceroso, uma vez que ele é uma proliferação de estratos que impõe uma lógica desejante e uma maneira de desejar. Mas aqui vale destacar que existe desejo toda vez que há constituição de um CsO numa relação ou em outra, pois o CsO é desejo, é ele e por ele que se deseja. “Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção.”¹⁷³ O Corpo sem Órgãos é o próprio desejo, e ele derruba qualquer ponto final e qualquer predeterminação. Sendo,

O desejo e o seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade e vagabundo. O ser objetivo do desejo é o Real em si mesmo.¹⁷⁴

Logo, se analisarmos o trecho citado, percebemos que “não é o desejo que se apoia nas necessidades”, mas sim, são as necessidades que derivam do desejo, sendo contraproduzidas no real que o desejo produz. Por exemplo, o CsO pleno do revolucionário é um desejo de alegria. Já o CsO vazio do suicida é um desejo de morte. E por fim o CsO canceroso do fascista é um desejo de estrato. Portanto o CsO é o campo de imanência do desejo, ou seja, é o plano de consistência própria do desejo. É nele que o desejo se define como processo de produção, sem precisar de referências exteriores, como por exemplo a falta que o tornaria oco, ou o prazer que o preencheria. Cada CsO é feito de platôs,¹⁷⁵ sendo o próprio CsO um platô, que se comunica com os demais platôs sobre o plano de consistência. É um componente de passagem. Porém, uma vez que o CsO é desejo, como diferenciar esses desejos, para não criar para si um CsO canceroso de um fascista ou um CsO vazio de um

¹⁷²DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 23.

¹⁷³DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 43.

¹⁷⁴Ibid.

¹⁷⁵Batenson (apud DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 17-18) denomina *platôs* as regiões de intensidade contínua, que são constituídas de tal maneira que não se deixam interromper por uma terminação exterior, como também não se deixam ir em direção a um ponto culminante. São, assim, certos processos sexuais ou agressivos na cultura balinense.

drogado? É a isso que Deleuze e Guattari denominam de “Problema dos três corpos”. E é para responder a esses questionamentos que os autores criaram a *esquizoanálise*¹⁷⁶, que é uma análise política do desejo para sabermos se “possuímos os meios de realizar a seleção, de separar o CsO de seus duplos: corpos vítreos vazios, corpos cancerosos, totalitários e fascistas”¹⁷⁷. Ou seja, ela é uma clínica, ética, estética e política de avaliação e intervenção dos movimentos oscilatórios do desejo.

Uma vez que o poder se inscreve nos corpos e os molda por meio do “juízo”, o corpo sem órgãos (CsO) deve identificar o que deve ser desconstruído e o que é possível remontá-lo para além dessa noção. Segundo os autores, “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações”¹⁷⁸. Nesse sentido, o CsO age com uma dessubjetivação do sujeito, liberando-o da prisão formada pelo estrato da subjetivação, uma vez que o corpo sem órgãos é um processo de criação de novos modos de existir, de afetar e ser afetado. Cabe destacar aqui a importância da “ação”, pois trata-se de uma experimentação que não possui um ponto de chegada preciso e, sim, um lugar com o qual se vivencia diariamente o próprio corpo. Portanto, é preciso agir, surpreender-se, deslocar-se, quebrar expectativas, não basta ser.

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso¹⁷⁹.

Segundo os autores, o CsO é o ovo, como superfície de circulação de intensidades. O ovo é o meio de intensidade pura, tudo aqui é vida e vivido, nada é representativo, é a intensidade, o princípio de produção. O ovo é o CsO. Pois, o ovo assinala sempre uma realidade intensiva; no ovo os órgãos se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. Lembrando que, segundo os autores, o CsO não existe antes do organismo, ou seja, ele é adjacente e nunca para de se construir. Sendo assim:

¹⁷⁶Na seção 2.4 desenvolveremos melhor esse conceito.

¹⁷⁷DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 24-25.

¹⁷⁸Ibid., p. 11.

¹⁷⁹DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11.

O corpo sem órgãos nunca é o seu, o meu... É sempre um corpo. Ele não é mais projetivo do que regressivo. É uma involução, mas uma involução criativa e sempre contemporânea. Os órgãos se distribuem sobre o CsO; mas, justamente, eles se distribuem nele independentemente da forma do organismo; as formas tornam-se contingentes, os órgãos não são mais do que intensidades produzidas, fluxos, limiares e gradientes¹⁸⁰.

Em suma, entre um CsO e o que acontece nele, existe uma relação muito particular de composição ou de análise: existe uma síntese a priori onde algo vai ser necessariamente produzido, mas não se sabe o que é esse algo que vai ser produzido. Ou seja, “aquilo que é produzido sobre o CsO já faz parte da produção deste corpo, já está compreendido nele, sobre ele, mas ao preço de uma infinidade de passagens, de divisões e de subproduções”¹⁸¹. Sendo assim, cada pessoa deverá encontrar suas próprias respostas a partir das práticas de si que escolher para experimentar o mundo. E essa experimentação deve estar comprometida com algo que venha a agregar e ajudar a compor esse novo corpo. As experimentações devem partir do individual para o coletivo, pois, como lembram os autores, sempre existe um coletivo, mesmo quando se está sozinho. E para que a produção de um CsO aconteça é necessário a circulação e o fluxo, é importante um movimento, de ação, de contágio e de reinvenções para os modos de vida, onde não se aceita o que está posto, mas busca-se analisar o meio, o coletivo e o próprio corpo, criando para si um corpo sem órgãos que age no mundo, a fim de criar fissuras em todo o sistema e nas tentativas de mortificação, gerando mudanças significativas nele próprio. Mas isso só será possível se feito em rede, pois assim aumenta sua intensidade e gera o que os autores denominam de “campo de imanência” ou “plano de consistência”.

O campo de imanência ou plano de consistência deve ser construído; ora ele pode sê-lo em formações sociais muito diferentes, e por agenciamentos muito diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que não têm o mesmo tipo de corpo sem órgãos. Ele será construído pedaço a pedaço, lugares, condições, técnicas, não se deixando reduzir uns aos outros. A questão seria antes saber se os pedaços podem se ligar e a que preço¹⁸².

No ocidente, a criação desse campo de imanência é dificultada pela forte influência religiosa e pelo sistema capitalista, uma vez que a dualidade entre pecado e redenção (céu e inferno) e a perspectiva da produção da dívida¹⁸³ gerada pelo capitalismo priva as pessoas das

¹⁸⁰DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 24-25.

¹⁸¹Ibid., p. 10 -11.

¹⁸²Ibid., p. 17-18.

¹⁸³Ver: LAZZARATO, Maurizio. O “homem endividado” e o “deus” capital: uma dependência do nascimento à morte. **Revista IHU On-Line**, São Leopoldo, n. 468, p. 46-49, 29 jun. 2015. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao468.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2023; e RUIZ,

sensações de experimentarem seus próprios corpos, produzindo assim estratos. A partir do momento em que é criada uma relação intrínseca entre sujeito e significação, o sujeito é estratificado. “Assim, ele oscila entre dois polos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação”¹⁸⁴. No sistema em que estamos inseridos, impõe-se uma racionalização exacerbada e é ensinado desde a infância a necessidade de classificação e catalogação de tudo e todos em categorias utilitárias que servem aos interesses capitalistas.

Sendo assim, O CsO é a melhor maneira de enfrentar o Juízo de Deus e/ou a biopolítica, uma vez que o Corpo sem Órgãos é um corpo pleno, que não está relacionado de nenhuma maneira com uma direção ou função determinada. O CsO é um corpo sem objetivo, sem imagem, sem destino, não tendo a obrigação de seguir a uma direção final. Sendo um corpo pleno, em que os órgãos não formam um organismo, isto é, as coisas apenas se conectam e se cortam, sem ter uma função determinada. Todo o dever é deixado para trás, e pode-se viver apenas o ser. Para se chegar ao fundo das coisas é preciso primeiro se afundar no caos. O CsO é o limite da imanência do interior do desejo. E não existe como ir além dele, além disso só existe o caos completo, ou seja, além dele só existem acelerações destrutivas demais para habitarmos. Sendo confundido com a morte por aqueles que estão apegados demais com seu pequeno organismo. Isso não indica que para se criar um CsO é preciso ter medo, mas sim, que para criá-lo é necessário ter prudência. Porque, é sobre o CsO que tudo começa e termina.

CsO é o corpo pleno que permanece aberto às intensidades, é nele que devemos habitar para criar para nós mesmos um corpo sem órgãos. Debaxo dos órgãos existe apenas intensidades de um corpo sem órgãos, o afundamento que funda. Por isso, ele é visto como aquele que desfaz as organizações. O Corpo sem Órgãos cria o próprio devir devindo. Ele toma conta e se apropria das produções desejanter ou então as desfaz, as desorganiza. O CsO desorganiza as máquinas, fazendo elas pararem de funcionar. Sua fluidez suscita o desacoplamento das máquinas, ou seja, ele desarranja, e pode produzir morte. Ele possibilita a linha que desvia a produção mecânica e previsível. O CsO pode ser chamado de *antiprodutivo* naquilo que se toma como produção. Ou, ainda, de produtivo naquilo que se faz sem um

Castor Bartolomé. A dívida como dispositivo biopolítico de governo da vida humana. Entrevista cedida a Márcia Junges e Andriolli Costa. **IHU On-Line**, São Leopoldo, 14 set. 2014. Disponível em <https://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/535227-a-divida-como-dispositivo-biopolitico-de-governo-da-vida-humana-entrevista-especial-com-castor-bartolome-ruiz>. Acesso em: 20 fev. 23.

¹⁸⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 19-20.

destino final. E é aqui que podemos pensar em uma relação da arte da *performance* com o conceito prático de CsO. Uma vez que para realizar a criação de um CsO é necessário experimentar, nos processos artísticos, – principalmente nos processos de criação das *performances*, – também é necessária e essencial essa experimentação.

Sendo assim, os processos empreendidos, tanto para se criar um CsO quanto para se criar uma *performance*, buscam gerar desconforto externo e tirar as pessoas de suas zonas de conforto, criando rupturas no cotidiano e engendrando novas terras e novos modos de se ver a vida. Tanto o CsO quanto a *performance* artística criam relações entre os corpos e o meio, agindo de forma a criar essas rupturas micropolíticas. Ou seja, linhas de fuga. Uma vez que a *performance* possui o poder de fortalecer a relação do indivíduo com a cidade/espço, posicionando o performer de frente com seu tempo, espaço, corpo, consigo e com os outros. Esta é a potência da *performance*: desterritorializar o espaço, criando novos hábitos, e buscando novos caminhos, e novos corpos, para assim buscar novas formas de criar rachaduras, abalando o que está estabelecido, criando desarmonia de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social e racial.

Tudo isso nos aproxima de responder nosso problema de pesquisa, criando uma relação entre o corpo e arte da *performance* e a possibilidade de se criar um Corpo sem Órgãos capaz de enfrentar a biopolítica/*necropolítica*. Uma vez que o Corpo sem Órgãos (CsO) possui um caráter de desterritorialização do corpo, porém vai além, uma vez que se recusa a cooperar com os biopoderes impostos e com o capitalismo. “É que, por mais que as máquinas-órgãos se enganchem sobre o corpo sem órgãos, este permanece sem órgãos e nem volta a ser organismo no sentido usual da palavra. Ele guarda seu caráter fluido e deslizante”¹⁸⁵. Esses corpos ingovernáveis seriam capazes de escapar ou até mesmo modificar o sistema do julgamento e do juízo de Deus, fugindo do corpo-que-nos-tornamos, corpo estratificado e organizado, corpo-com-órgãos. Ou seja, fugindo dos condicionamentos impostos sobre o corpo, fugindo das estratificações, fazendo surgir corpos sem órgãos capazes, corpos constituídos na imanência dos encontros, na materialidade intensa que constitui o viver, ou experimentar, os acontecimentos, interpelado pelas forças do viver. Veremos agora como é possível chegar a esse corpo em devir por meio da *performance* artística.

¹⁸⁵DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29.

3 PERFORMANCE

De acordo com as reflexões de RoseLee Goldberg em seu livro intitulado *Performance Art from futurism to the present*¹⁸⁶ de 1978, a história da *performance* no século XX pode ser compreendida como um meio artístico aberto, flexível e repleto de variáveis. Em momentos em que os movimentos artísticos pareciam encontrar impasses, os artistas recorreram à *performance* como uma forma de romper com as categorias estabelecidas e apontar novas direções. Segundo a autora, essas ideias são reforçadas pelo historiador da arte Gregory Battcock, em sua obra de 1984 intitulada *The art of performance: a critical anthology*¹⁸⁷, na qual ele sugere que a arte da *performance* possui o potencial de despertar a imaginação de um número significativo de artistas no futuro, superando outras formas de expressão artística¹⁸⁸.

Cabe ressaltar, que no âmbito desta pesquisa, uma escolha metodológica foi feita neste capítulo, privilegiando uma abordagem predominantemente histórica em detrimento de uma perspectiva filosófica sobre o tema da *performance*. Essa decisão se fundamentou na intenção de contextualizar o fenômeno da *performance* dentro de um quadro temporal específico, a fim de compreender suas origens, evolução e influências ao longo da história. A análise histórica permitirá explorar como a *performance* foi concebida e vivenciada em diferentes épocas, possibilitando, assim, uma apreciação mais abrangente de seu significado e importância cultural em diversos contextos socioculturais revelantes para este estudo.

Desde as vanguardas europeias, já se observavam ações performáticas que buscavam promover rupturas. No entanto, foi a partir do período pós-Segunda Guerra Mundial que essas ações passaram a ser mais frequentes, acompanhadas por uma multiplicidade de denominações, tais como *Happening*, *Fluxus*, *aktion*, *ritual*, *demonstration*, *direct art*, *destruction art*, *event art*, *dé-collage*, *Body-art*, entre outras. Essas designações eram frequentemente atribuídas a processos individuais de um artista ou a grupos específicos. Contudo, a partir dos anos 1970, apesar das diferenças estilísticas e ideológicas entre essas abordagens, e mesmo diante dos protestos de alguns artistas das artes visuais, todas essas terminologias foram unificadas sob o termo *performance art* (arte da *performance*), conforme será explorado neste capítulo.

¹⁸⁶Para este trabalho utilizaremos a tradução brasileira: GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹⁸⁷BATTCOCK; NICKAS, 1984 apud GOLDBERG, 2006.

¹⁸⁸GOLDBERG, 2006, p. 8-9.

Para Goldberg, a *performance* começou a ser reconhecida como uma forma de expressão artística independente apenas a partir da década de 1970¹⁸⁹. Nessa época, a arte conceitual estava em seu auge, priorizando ideias em vez de produtos finais e não tendo a intenção de ser comprada ou vendida. A *performance* muitas vezes servia como forma de demonstração ou execução dessas ideias, tornando-a mais visível. Assim, a *performance* artística surgiu como uma alternativa às formas tradicionais de expressão (como pintura e escultura) e às limitações impostas pelo sistema de museus e galerias¹⁹⁰. Foi adotada pelos artistas como uma forma provocativa de reagir às mudanças políticas e culturais, estabelecendo uma quebra das fronteiras entre as belas-artes e a cultura popular. Nesse contexto destacou que a arte da *performance* frequentemente foi negligenciada no processo de avaliação do desenvolvimento artístico, especialmente no período moderno, devido à dificuldade de situá-la na história da arte, e não por omissão deliberada.

A abrangência e a importância histórica da *performance* evidenciam ainda mais o problema de sua omissão na narrativa artística. Os artistas não utilizavam a *performance* meramente como uma estratégia de autopromoção, mas sim como uma forma de colocar em prática diversas ideias formais e conceituais fundamentais para a criação artística. As apresentações ao vivo sempre foram empregadas como armas contra os convencionalismos da arte estabelecida (arte acadêmica). Devido à sua postura radical, a *performance* se tornou um catalisador na história da arte do século XX, sendo acionada sempre que determinada escola artística, como o futurismo, cubismo, o minimalismo ou a própria arte conceitual parecia ter atingido um impasse ou chegado ao seu limite, permitindo que os artistas demolissem categorias e apontassem para novas direções. Além disso, a *performance* ocupou um lugar de destaque no contexto das vanguardas, situando-se como a vanguarda das vanguardas¹⁹¹.

Embora grande parte dos estudos atuais sobre os futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas ainda se concentre nos objetos de arte produzidos em cada período respectivo, pode-se dizer que foi na *performance* que esses movimentos encontram suas origens, utilizando-a como resposta a questões controversas. A *performance* também serviu aos membros desses grupos, no início de suas carreiras, como forma de experimentação para suas criações que posteriormente se manifestaram de diversas formas incluindo a forma de objetos artísticos concretos. Referimos-nos aqui aos artistas que lideraram os processos de ruptura com as tradições ao longo do século XX, ou seja, os líderes dos movimentos de vanguarda.

¹⁸⁹GOLDBERG, 2006, p. 7.

¹⁹⁰Ibid.

¹⁹¹Ibid., p. 8-9.

Exemplos disso podem ser encontrados entre os primeiros dadaístas em Zurique, que eram principalmente poetas, artistas de cabaré e *performers*. De forma semelhante, a maioria dos dadaístas e surrealistas parisienses também era composta por poetas, escritores e agitadores antes de se dedicarem à criação de seus objetos e pinturas. Conforme Goldberg:

Os manifestos da *performance*, desde os futuristas até aos nossos dias, representam a expressão de dissidentes que têm procurado outros meios de avaliar a experiência artística no quotidiano. A *performance* serve para comunicar directamente com um grande público, bem como para escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura¹⁹².

A prática da *performance* artística é caracterizada por sua diversidade formal e sua capacidade de ocorrer em uma ampla gama de espaços, como galerias de arte, museus, espaços alternativos, teatros, bares, cafés e principalmente locais públicos. Essas podem envolver elementos visuais, como iluminação e música, ou podem se concentrar exclusivamente no corpo do artista e na interação com o espaço. Além disso, as apresentações podem ser realizadas individualmente ou em colaboração com outros artistas, permitindo a criação de experiências artísticas coletivas e multidisciplinares.

Ao contrário do que acontece na tradição teatral, o performer é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os actores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais. A *performance* pode também consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaios¹⁹³.

Ao longo da história, diversas manifestações artísticas como rituais tribais, representações medievais da Paixão de Cristo, espetáculos renascentistas e as *soirées* (noites) promovidas pelos artistas parisienses em seus ateliês na década de 1920, conferiram ao artista uma presença significativa na sociedade. Essa presença pode ser caracterizada como esotérica, xamanística, educativa, provocadora ou meramente voltada ao entretenimento, dependendo da natureza específica da *performance* em questão. Nos exemplos renascentistas, os artistas assumiam o papel de criadores e diretores de espetáculos públicos, incluindo desfiles grandiosos e triunfais, que frequentemente exigiam a construção de estruturas efêmeras

¹⁹²GOLDBERG, 2006, p. 8.

¹⁹³Ibid., p. 9.

elaboradas, bem como eventos alegóricos que exploravam as habilidades multimídia atribuídas aos homens do Renascimento¹⁹⁴.

Podemos concluir, baseado nas leituras de Goldberg, que a *performance* no século XX foi um meio de expressão flexível e indeterminado praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas artísticas tradicionais. Esses artistas buscavam estabelecer um contato direto entre sua arte e o público. Por essa razão, a *performance* tem sido marcada por uma base anárquica. Devido à sua natureza peculiar, a *performance* desafia uma definição precisa e abrangente, além da simples afirmação de que se trata de uma forma de arte realizada ao vivo pelos artistas. Segundo a autora:

Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da *performance*, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplina e quaisquer meios como material, literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adaptados¹⁹⁵.

Regina Melin¹⁹⁶, por sua vez, afirma que o termo *performance* atualmente tornou-se um termo genérico, assim como as situações em que ele é empregado, tanto no uso cotidiano quanto em seu uso em alguns campos do conhecimento. E, talvez por esse fato, seja tão difícil classificar este termo. Nas artes visuais, esse é um dos termos mais instigantes. Quando se fala dele, comumente remete-se ao uso do corpo como parte constitutiva da obra. Muitas vezes, também se pensa em um único formato, em que o artista ou *performer* realiza uma ação ao vivo, que é assistida e/ou exige a participação de um público em um determinado tempo/espaço específico. Essa ideia remete diretamente para as referências de *happening*¹⁹⁷ e *body art*¹⁹⁸ das décadas de 1960 e 1970. A autora convida ainda expandir o conceito de *performance* proposto nessa época, que segundo ela é um estereótipo que limita a *performance* a um único formato, tendo o corpo como núcleo de expressão, similar à *body art*, porém de forma mais ampla. Assim, Melin propõe um alargamento do conceito de *performance*, sugerindo que ela seja um desdobramento da escultura e da pintura, levando em consideração as influências que esses procedimentos carregam das práticas interdisciplinares.

¹⁹⁴GOLDBERG, 2006, p. 9.

¹⁹⁵Ibid., p. 10.

¹⁹⁶MELIN, Regina. **Performance nas artes Visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

¹⁹⁷No decorrer deste capítulo conceituaremos melhor o termo *happening* e sua evolução para *performance*.

¹⁹⁸No decorrer deste capítulo conceituaremos melhor o termo *body art* e sua ligação com *happening* e *performance*.

Isso quebra o estereótipo de *performance*, cujo conceito passa a abarcar uma série infindável de trabalhos, tais como vídeos, instalações, etc.

Outro autor que escreve sobre o tema da *performance* é Renato Cohen¹⁹⁹, segundo ele, ontologicamente, o termo *performance* está intimamente ligado a um movimento maior, que é o da *live art*²⁰⁰, que representa a arte ao vivo ou a arte viva. Isso aproxima as artes de uma forma direta com a vida, estimulando o natural e o espontâneo em contraste com o ensaiado e elaborado. A denominação *Live art* não se limita apenas à participação do público. Essa forma de arte também recebe esse nome porque busca extrair elementos da vida e da existência cotidiana. Essa abordagem artística, que valoriza a vida cotidiana e suas peculiaridades, tem raízes em movimentos anteriores, como o dadaísmo e o surrealismo, que também buscavam transcender as fronteiras entre arte e vida. Seu objetivo é expressar os aspectos do dia a dia presentes em objetos comuns, mesmo os mais banais, assim como nos eventos imprevistos da vigília e nas fantasias inconscientes do sono. Dessa forma, a *live art* busca unir causalidade e casualidade, combinando elementos causais e acidentais em suas manifestações artísticas²⁰¹.

A *live art* é um movimento de ruptura que busca, principalmente, a dessacralização da arte, “profanando-a” e devolvendo-a a um “uso comum”²⁰². Ou seja, ela remove os aspectos meramente estéticos e as funções acadêmicas da arte. Resgatando as características ritualísticas da arte, removendo-a de “espaços sem vida”, como museus e galerias, e restaurando sua vitalidade e seu papel provocador e transformador da realidade. Assim, a *live art* realiza um movimento dialético, retirando a arte de uma posição inatingível e sacra, enquanto busca, por outro lado, uma ritualização dos atos comuns da vida, como beber, comer, dormir, mover-se, etc²⁰³., que se transformam em atos rituais e artísticos. Ao incorporar elementos do cotidiano e da vida comum, a *live art* busca romper com a distinção entre arte e vida, desafiando as noções convencionais de arte como algo separado e apartado da realidade. Ao enfatizar a interação entre o artista, o público e o ambiente em que ocorre, essa forma de arte procura explorar as experiências do dia a dia de forma não convencional e criar novas perspectivas sobre o mundo ao nosso redor. Ao incorporar o acaso, o imprevisto e a contingência em suas *performances*, a *live art*, proporciona uma experiência que está em

¹⁹⁹COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

²⁰⁰Essa conceituação que Cohen utiliza é derivada do livro *Live Art 1909 to the Present* de Rose Lee Goldberg, que emprega a estratégia de utilizar o termo *performance* (que só ganharia ampla circulação a partir dos anos 70) para abranger todas as manifestações artísticas precursoras.

²⁰¹COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 38-40.

²⁰²Ver capítulo 2 deste trabalho.

²⁰³Como pode ser observado em várias *performances* do grupo *Fluxus* que comentaremos mais adiante.

constante transformação e renovação, desafiando a noção de uma obra de arte fixa e estática. Os artistas exploram a multiplicidade de significados e experiências que podem surgir a partir da interação com o mundo cotidiano, convidando o público a participar ativamente desse processo. Essa forma de expressão artística possibilita a criação de um espaço de encontro e reflexão, no qual os limites entre o artista e o espectador são borrados, promovendo uma experiência imersiva e participativa²⁰⁴.

Portanto, a *performance* artística pode ser vista como uma forma de arte que se diferencia de outras modalidades artísticas, como a pintura ou a escultura, por não se preocupar tanto com a criação de uma obra física e tangível. Em vez disso, ela se concentra na criação de experiências para o público por meio do ao vivo, assim como a *live art*. A *performance* artística é uma forma de arte que pode incluir uma variedade de elementos, como música, dança, teatro, poesia, vídeo e até mesmo tecnologia de ponta. Sua criação pode ser altamente colaborativa, envolvendo frequentemente artistas de diferentes áreas trabalhando juntos para criar uma experiência única. No entanto, é importante destacar que o próprio Cohen menciona um paradoxo em sua conceituação de *live art*. “Apesar de buscar essencialmente o vivo e a aproximação entre vida e arte, ela se afasta de qualquer tentativa de representação do real. Movimentos ditos ‘realistas’ são divergentes das idéias da *live art*”²⁰⁵, o autor utiliza como exemplo a pintura de um quadro realista, afirmando que essa representação fiel do objeto retratado é, por si só, a morte do objeto. Nesse sentido, Cohen, considera “a função da arte dentro dessa concepção como sendo a de uma reelaboração do real (a obra de arte tem vida própria, não se limita a representar o objeto) e não uma representação do real”²⁰⁶

Ao analisar a expressão artística da *performance* como uma forma de arte de fronteira (vanguarda), é possível observar seu caráter disruptivo constante em relação ao que é considerado como "arte estabelecida". Que segundo Allan Kaprow²⁰⁷, o pioneiro na proposta do termo *happening* e autodenominado "fazedor de conceitos", estabelece uma distinção entre arte e não-arte. A primeira, denominada como "arte estabelecida", é uma continuação da tradição da arte instituída, das belas artes e acadêmica, sendo intencional, expressando fé e aspirando a um plano superior (sacro). Ela se manifesta por meio de diversas formas e possui seus "ambientes sagrados" que funcionam como templos, tais como museus, exposições, livros, filmes e monumentos. Por outro lado, a não-arte engloba tudo o que não foi reconhecido como arte, mas que atraiu a atenção de um artista com a possibilidade de ser

²⁰⁴COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 38-40.

²⁰⁵COHEN, 2007, p. 39.

²⁰⁶Ibid.,

²⁰⁷KAPROW apud COHEN, p. 38. Nota 2.

considerado como tal. Exemplo disso são os ready-mades de Marcel Duchamp, nos quais objetos industriais produzidos em série e totalmente comuns, como uma bicicleta ou um vaso sanitário, são “sacralizados” adquirindo um valor artístico²⁰⁸.

A *performance* artística vai além das fronteiras pré-definidas, explorando caminhos e situações anteriormente subvalorizados como manifestações artísticas legítimas. Uma das principais características distintivas da *performance* artística é a sua natureza transitória, que a diferencia de uma obra de arte convencional, a qual pode ser apreciada ao longo do tempo e cujo significado pode se ampliar com o passar dos anos. O fato de a *performance* artística ser apresentada em um momento específico e depois desaparecer é o que a caracteriza. Mesmo que a *performance* seja registrada em fotos ou filmes, isso captura apenas uma parte do momento vivenciado. É essa efemeridade que confere à *performance* uma forma de arte altamente imersiva e cativante, capaz de causar um impacto poderoso no público. Além disso, a *performance* pode ser polêmica e exigente para a sua audiência.

Algumas *performances* podem ser perturbadoras ou desconfortáveis e, muitas vezes, desafiam as expectativas convencionais sobre o que pode ou não ser considerado arte, como veremos em alguns exemplos nesta tese. Essa abordagem provocativa pode abrir linhas de fuga, aumentando a potência dos corpos e criando um diálogo intenso e significativo entre o artista e o público. A *performance* artística é uma forma de arte imersiva e provocativa, que pode envolver uma ampla gama de elementos e perspectivas. Embora possa ser controversa e desafiadora, a *performance* artística também pode ser altamente expressiva e emocionalmente poderosa, proporcionando uma experiência única e inesquecível para o público, gerando questionamentos e críticas sociais em relação a uma variedade de temas, criando assim contradispositivos opostos aos sistemas pré-estabelecidos. Por fim, essas formas de expressão artística exploram os limites tênues que demarcam as esferas da vida e da arte.

3.1 EXPLORANDO AS ORIGENS HISTÓRICAS E PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS NA CRIAÇÃO DA *PERFORMANCE ART*

Segundo Glusberg²⁰⁹, a concepção de utilizar o corpo humano como sujeito e força motriz de rituais remonta a tempos antigos e pode ser identificada, inclusive, na tradição cristã, em que o pecado original, que resultou na expulsão de Adão e Eva do paraíso, foi

²⁰⁸COHEN, 2007, p. 39.

²⁰⁹ Para esta tese utilizaremos a tradução brasileira. GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 11-12

simbolizado na iconografia medieval, pela nudez dos corpos dessas duas primeiras criaturas. O autor também aponta que as raízes que remontam à *performance* se estendem desde rituais tribais até mistérios medievais. É possível identificar uma corrente ancestral da *performance* que remonta aos primeiros ritos tribais, às celebrações dionisíacas da Grécia e Roma, ao histrionismo dos menestréis e a diversos outros gêneros fundamentados na interpretação extrovertida. Essa corrente chega ao século XV, com os espetáculos organizados por Leonardo da Vinci, e por Giovanni Bernini duzentos anos depois, o que culminou no cabaré do século XIX, nos movimentos de vanguarda do século XX e, por fim, nas *performances* artísticas dos anos 1960 e 1970, até a contemporaneidade. Roselee Goldberg descreve uma dessas apresentações mencionadas por Glusberg da seguinte forma:

Uma batalha naval simulada, concebida por Polidoro da Caravaggio em 1589, foi representada no átrio do Palácio Pitti, em Florença, especialmente inundado para a ocasião; Leonardo da Vinci vestiu os seus performers como planetas e pô-los a declamar versos sobre a Idade de Ouro num quadro vivo intitulado *Paradiso* (1490); e o artista barroco Gian Lorenzo Bernini montou espetáculos para os quais escreveu guiões, desenhou o cenário e os figurinos, construiu elementos arquitectónicos e chegou a criar cenas realistas de uma inundação, como em *Inondazione del Tevere* (A inundação do Tibre), de 1638²¹⁰.

Para demonstrar suas conclusões, Glusberg traça uma linha de argumentação que ele denomina como a "pré-história" do gênero da *performance*, incorporando uma conexão com os movimentos artísticos de vanguarda que surgiram no início do século XX, como o Futurismo na Itália, França e Rússia, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Escola *Bauhaus*²¹¹. No entanto, é importante salientar que esses movimentos possuíam apenas alguns elementos em comum com a arte da *performance*, a qual emergiu como um gênero artístico autônomo no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 como mencionado na seção anterior. Os futuristas e dadaístas utilizavam a *performance* como meio de provocação e desafio, no âmbito de sua ousada batalha para romper com as convenções da arte tradicional e estabelecer novas formas de expressão artística. Naquele período, poetas, pintores, dramaturgos e músicos lançaram críticas acerca da estagnação e do isolamento da arte. O objetivo deles era estabelecer uma ampla abertura entre as formas de expressão artística, com o propósito de reduzir a distância

²¹⁰GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 9-10.

²¹¹Para esta tese utilizaremos a tradução brasileira: GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

entre a vida e a arte, bem como de transformar os artistas em mediadores de um processo social ou estético-social²¹².

Do ponto de vista antropológico, pode-se afirmar que o surgimento da *performance* está intrinsecamente relacionado ao ato humano de se apresentar. Sendo assim, a *performance* é uma forma de arte cênica. As primeiras manifestações que podem ser consideradas como *performance*, ou precursoras da *performance*, frequentemente tinham sua origem em exercícios de improvisação ou ações espontâneas. No entanto, nessas apresentações havia uma incorporação de técnicas provenientes do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e até mesmo do cinema, que era uma forma de mídia emergente nessa época, já que os diversos inventos que culminaram na invenção do cinema tiveram origem no final do século XIX, incluindo o cinematógrafo dos irmãos Louis e Auguste Lumière²¹³. No âmbito das artes cênicas, o marco inicial da modernidade é frequentemente atribuído à estreia da peça "*Ubu Rei*", de Alfred Jarry, em 1896, no *Théâtre de L'Oeuvre* em Paris. Segundo Glusberg:

Jarry, com a idade de 23 anos, não só escreveu uma peça fantasmagórica que demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante. Mais que isso, sua peça apresenta soluções novas para a cena, particularmente para a forma de atuação no que tange à entonação de voz e o uso de figurinos. Seus figurinos sepultaram a arcaica tradição realista no teatro²¹⁴.

Essa obra teatral rompeu totalmente com os padrões estéticos vigentes na época, dando uma pequena amostra do que viria a ocorrer no século seguinte.

O surgimento do movimento futurista italiano na década de 1910 marcou um momento de intensa atividade e organização de ideias. Filippo Tommaso Marinetti lançou o Manifesto Futurista, que atraiu pintores, poetas, músicos e artistas de diversas áreas. Cabe ressaltar aqui que o Manifesto Futurista foi escrito em um contexto histórico específico, no qual a Europa estava à beira da Primeira Guerra Mundial. Muitas das ideias e sentimentos expressos no manifesto refletiam a euforia nacionalista e militarista que levou ao conflito armado²¹⁵. No entanto, essas ideias se mostraram extremamente problemáticas quando confrontadas com a realidade devastadora da guerra. Embora tenha sido um texto influente e provocador para a época, é importante destacar algumas críticas e preocupações relacionadas ao Manifesto Futurista. Uma das principais críticas é o seu caráter elitista. Marinetti e outros

²¹²GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 7-9.

²¹³GLUSBERG, 2005, p. 71-88.

²¹⁴Ibid., p. 11.

²¹⁵GOLDBERG, 2006, p. 15.

futuristas tinham uma visão exaltada da tecnologia e da velocidade, glorificando a modernidade e rejeitando o passado. Eles acreditavam que a arte e a cultura deveriam ser libertadas das restrições burguesas e das tradições conservadoras. Porém, essa ideia de liberdade muitas vezes se traduzia em uma atitude de exclusão e desvalorização das formas de expressão artística mais populares. Além disso, o manifesto tinha uma perspectiva masculina dominante, revelando uma postura misógina. O texto exaltava o culto à masculinidade, à guerra e à violência, enquanto desvalorizava as contribuições das mulheres na sociedade. Cabe ressaltar que essa visão misógina não se limitou apenas ao futurismo, mas foi compartilhada pelas vanguardas em geral. Isso reflete a visão limitada e restritiva dos futuristas em relação às mulheres, considerando-as como meras musas inspiradoras ou objetos de desejo, sem reconhecer a capacidade intelectual e criativa delas²¹⁶.

Outro aspecto crítico é a visão ingênua e romântica da tecnologia presente no manifesto. Os futuristas enxergavam a tecnologia como uma força libertadora e transformadora, capaz de gerar uma nova sociedade. No entanto, essa visão utópica ignorava os possíveis impactos negativos da tecnologia, como a exploração do trabalho humano, a alienação, a destruição ambiental e a perda de valores humanos essenciais. Portanto, embora o Manifesto Futurista tenha sido uma peça importante na história da arte e da cultura, é fundamental reconhecer suas limitações e críticas, como o elitismo, a misoginia e a visão romântica e simplista da tecnologia. Entender esses aspectos nos permite contextualizar melhor o movimento futurista e avaliar seu impacto e relevância ao longo do tempo²¹⁷.

Essa movimentação dos futuristas resultou em *seratas*²¹⁸, eventos nos quais eram realizados recitais poéticos, apresentações musicais e leitura de manifestos. A proposta futurista radicalizava os conceitos tradicionais de arte, tanto em termos de ideias, como na proposta de peças-síntese de trinta segundos, quanto em termos de prática, que muitas vezes levava a escândalos e confrontos físicos durante essas *seratas*. O impacto do movimento futurista italiano se espalhou por toda a Europa, especialmente na França e na Rússia, onde Vladimir Maiakóvski liderou um movimento altamente revolucionário. Em 1916, o *Cabaret*

²¹⁶DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 88-91.

²¹⁷Ibid.

²¹⁸Palavra italiana que pode ser traduzida para o português como "noite". No contexto cultural italiano, o termo "*serata*" é frequentemente utilizado para designar uma noite especial de entretenimento, caracterizada pela realização de apresentações artísticas que englobam diferentes formas de expressão, tais como música, dança, teatro, poesia, literatura e outras *performances*. Essa forma de evento busca combinar diversas manifestações artísticas em um espaço público ou privado. A *serata* pode ser temática ou abrangente, proporcionando ao longo da noite uma variedade de artistas e *performances*. Trata-se de uma oportunidade para apreciar e celebrar as diversas formas de arte em um ambiente social.

Voltaire foi inaugurado em Zurique, Suíça, atraindo artistas de toda a Europa que fugiam da guerra em busca de um ambiente neutro. Hugo Ball e Emmy Hennings trouxeram a influência de Munique, onde haviam acompanhado as experimentações dramáticas inovadoras de Wedekind, inspiradas pelos teatros cabarés da cidade. É importante destacar que foi no *Cabaret Voltaire*, que o movimento Dadá²¹⁹ começou a se formar.

Durante os cinco meses de existência do cabaré, foram realizadas diversas experimentações artísticas no espaço. Por lá também passaram importantes artistas de diversas áreas, contribuindo para o surgimento de ideias que moldaram as décadas seguintes. Nessa época o movimento Dadá já havia se espalhado pela Europa, com Paris se tornando o principal centro de suas atividades. Em 1917, ocorreram dois lançamentos de grande importância artística: as estreias de *Parede* de Jean Cocteau, e "*Les Mamelles de Tirésias*" de Apollinaire. Ambas as obras revolucionaram os conceitos de dança e encenação da época e causaram espanto e provocaram reações intensas por parte do público parisiense. A segunda obra foi recebida com amplos protestos, sendo interpretada pelo público como uma afronta. Foi nessa época também, por meio dos espetáculos teatrais e do lançamento da revista *Littérature* por André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault e Louis Aragon, que foram estabelecidas as bases para o surgimento do movimento surrealista. No contexto das artes cênicas, o surrealismo adotou como estratégia e ideologia a estética do escândalo, buscando provocar as plateias. O movimento surrealista também criticou de forma contundente o realismo teatral, explorando inovações cênicas como a representação de multidões por um único indivíduo, a encenação de peças sem texto e a criação de personagens-cenário fantásticos²²⁰.

Grande maioria das peças surrealistas apresentadas na *Salle Gaveau* na década de 1920, seguia a estrutura do *vaudeville*²²¹ que é um formato teatral popular que surgiu no final do século XIX e início do século XX, principalmente nos Estados Unidos e na Europa. Essas apresentações caracterizavam-se por apresentar uma variedade de atos curtos e diversificados em um único espetáculo. No *vaudeville*, cada ato tinha uma duração limitada, geralmente de alguns minutos, e podia incluir números de comédia, música, dança, malabarismo, mágica, acrobacias e outros tipos de entretenimento. Esses atos eram organizados de forma a manter um ritmo ágil e cativar a audiência com uma sucessão contínua de *performance*. Um elemento importante na estrutura do *vaudeville* era a figura do mestre de cerimônias ou "*compère*", que

²¹⁹DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 115-119.

²²⁰GLUSBERG, 2005, p. 13-17.

²²¹Para saber mais, ver MACHADO. Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. São Paulo: Papius, 2005.

atuava como um apresentador e conectava os diferentes atos. O mestre de cerimônias tinha a função de introduzir os artistas, interagir com o público e manter o fluxo do espetáculo. Além disso, ele também poderia realizar números cômicos e musicais entre os atos para manter o interesse da plateia. Nas peças encenadas pelos surrealistas na *Salle Gaveau* não era diferente - um mestre de cerimônias explicava cada sequência de forma lógica, porém sem uma conexão aparente, enquanto os demais atores interpretavam a ideia proposta.

Outra característica do *vaudeville* era a diversidade de estilos e gêneros apresentados. Os espetáculos buscavam atingir uma ampla variedade de públicos, desde crianças até adultos, e ofereciam uma mistura de entretenimento popular, comédia leve, melodrama, música popular e outros elementos que cativassem diferentes segmentos da audiência. A estrutura do *vaudeville* teve uma influência significativa no desenvolvimento posterior do entretenimento, como o cabaré, o *music hall* e até mesmo o formato dos programas de variedades na televisão do final do século XX. Seu apelo residia na combinação de atos de curta duração, diversidade de atrações e a capacidade de entreter um público amplo com uma série de *performances* atraentes. Assim acontecia com as peças dos surrealistas, que eram encenadas tanto em teatros tradicionais como em realizadas pelos líderes do movimento, visando chamar a atenção para as propostas ideológicas e artísticas do movimento por meio do escândalo. Aqui é possível traçar semelhanças entre as atitudes dos surrealistas na década de 1920 e os futuros *happenings* que surgiram na década de 1960, que agiam de forma semelhante, como veremos no decorrer desta seção²²².

Em paralelo ao movimento surrealista, surge em 1919 a *Bauhaus* alemã²²³, que foi uma escola de arte, design e arquitetura fundada por Walter Gropius, na cidade de Weimar, Alemanha. Seu nome, *Bauhaus*, deriva da junção das palavras alemãs "*bau*" (construção) e "*haus*" (casa), refletindo a intenção de unir diferentes disciplinas artísticas e aplicá-las na criação de uma nova abordagem para a arquitetura e o *design*. A escola alemã desempenhava um papel importante no desenvolvimento de experimentações cênicas que buscavam integrar, sob uma perspectiva humanista, a arte e a tecnologia. Seu principal objetivo foi reunir artistas, arquitetos e artesãos sob o mesmo teto, promovendo uma formação interdisciplinar que enfatizasse a relação entre arte, técnica e produção industrial. Com esse propósito, a escola buscava superar a dicotomia tradicional entre arte e artesanato, integrando a prática artística à produção em massa, com ênfase na funcionalidade, estética moderna e experimentações. Seus

²²²MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2005.

²²³Para saber mais sobre a *Bauhaus*, ver GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva S. A, 1972.

princípios pedagógicos valorizavam o trabalho em equipe, a experimentação material, a investigação das propriedades dos materiais e a conexão entre forma e função.

Os estudantes eram encorajados a explorar diferentes técnicas e meios artísticos, incluindo pintura, escultura, arquitetura, design gráfico, tecelagem, marcenaria, entre outros. Durante sua existência, a *Bauhaus* passou por diferentes fases e teve diversos diretores, como o fundador Walter Gropius, Hannes Meyer e Ludwig Mies van der Rohe. A escola exerceu influência significativa no desenvolvimento da arquitetura moderna e do *design*, produzindo obras e teorias que se tornaram referências para o movimento modernista. Além disso, a escola se destacou por ser a primeira instituição de arte a estabelecer *workshops* dedicados à *performance*. Oskar Schlemmer, responsável pela seção de artes da *Bauhaus*, criou espetáculos como o "*Balé Triádico*" (1922) e "*Treppen Witz*" (1926-1927), que até os dias atuais são considerados referências em sua abordagem. Essas produções estabelecem um marco importante na linha de pesquisa da escola.

No entanto, com a ascensão do nazismo a *Bauhaus* enfrentou resistência política e ideológica, sendo fechada em 1933 e encerrando o capítulo europeu das *performances* desse período marcado por forte repressão política e perseguição aos artistas e suas expressões criativas. Isso resultou na interrupção abrupta das atividades da *Bauhaus* e de outros movimentos artísticos vanguardistas por toda a Europa. Apesar de ter tido uma existência relativamente curta, a escola deixou um legado duradouro, tanto em termos de suas abordagens pedagógicas inovadoras quanto em relação às suas contribuições estéticas e conceituais, influenciando gerações subsequentes de artistas e profissionais criativos. Sua influência pode ser observada ainda hoje nas práticas contemporâneas de *design*, arquitetura e arte²²⁴.

Em paralelo a isto, em 1932, em Paris, Antonin Artaud, poeta, dramaturgo, ator e cineasta, publicou o *Manifesto do Teatro da Crueldade*, uma obra seminal que estabeleceu as técnicas, temas, programa e concepção teatrais desse estilo vanguardista. Em seu Manifesto de 1932, Artaud apresentou uma série de ideias e conceitos inovadores para o teatro, propondo uma abordagem radical que rejeitava as convenções tradicionais, buscando uma forma de expressão mais visceral e impactante. O artista defendeu a necessidade de romper com as estruturas teatrais estabelecidas e buscar uma forma de teatro que proporcionasse uma experiência intensa e transformadora para o público. Artaud abordou, ainda, temas como a importância do corpo, do gesto e da expressão física no teatro, destacando a necessidade de

²²⁴GROPIUS, Walter. **Bauhaus**: nova arquitetura. São Paulo: Perspectiva S. A, 1972.

explorar o potencial sensorial e corporal dos atores. Por fim, ele também enfatizou a importância da linguagem não verbal, como o movimento, a expressão facial e os sons, e propôs o uso de elementos primitivos e arcaicos para criar uma linguagem teatral mais autêntica e primal.

Ao invés de se recorrer a textos consagrados como definitivos, cabe ao teatro romper toda a sujeição ao texto, reencontrando a noção de uma linguagem única que se situa entre o gesto e o pensamento (...) buscando a metafísica da palavra, do gesto e da expressão. Essa linguagem de teatro despojada, que é real e não virtual, deve permitir (...) uma espécie de criação total, onde o homem possa assumir sua posição entre o sonho e a realidade²²⁵.

Artaud criticou o teatro como mero entretenimento e defendeu a necessidade de confrontar o público, despertando suas emoções e instintos mais profundos. Ele propôs a ideia de uma "crueldade" no teatro, entendida como uma forma de revelar a verdadeira natureza humana, sem filtros ou disfarces. Essa abordagem pode ser notada em algumas *performances* das décadas subsequentes. Em 1933, Antonin Artaud empreendeu esforços para obter financiamento e concretizar seu projeto teatral, mas sem obter sucesso. Em contraste, houve apenas uma única apresentação do Teatro da Crueldade: a noite de estreia de "Os Cenci", peça escrita por Artaud com base em textos de Shelley e Stendhal. Essa *performance* ocorreu no dia 6 de março de 1935, na sala Fofices-Wagrain. A apresentação marcou uma tentativa concreta de materializar as ideias e os princípios estabelecidos por Artaud em seu Manifesto do Teatro da Crueldade²²⁶.

A peça foi concebida como uma experiência teatral intensa e perturbadora, que buscava romper com as convenções tradicionais e explorar as fronteiras extremas da expressão artística. No entanto, é importante ressaltar que a recepção da peça não foi unânime e dividiu a crítica e o público. Enquanto alguns enxergaram na encenação de "Os Cenci" uma manifestação poderosa e inovadora do Teatro da Crueldade, outros a consideraram excessivamente violenta e perturbadora. Apesar de ter sido uma experiência única, a apresentação marcou um ponto de partida para a disseminação das ideias de Artaud e a influência do Teatro da Crueldade no meio teatral. Embora sua realização tenha sido limitada, as ideias e conceitos apresentados por Artaud continuaram a ecoar e a inspirar artistas e grupos teatrais nas décadas seguintes, deixando um legado significativo no panorama teatral contemporâneo e para a *performance*. Suas ideias sobre a importância da expressão corporal,

²²⁵ARTAUD apud GLUSBERG, 2005, p. 22.

²²⁶ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. Revisão de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

da experiência sensorial e da confrontação emocional continuam a ser exploradas e debatidas no contexto teatral até os dias de hoje²²⁷.

Com o encerramento das atividades da *Bauhaus* na Europa, muitos dos seus antigos professores migraram para os Estados Unidos e fundaram, em 1933, o *Black Mountain College*. Tratava-se de uma instituição educacional experimental localizada em Black Mountain, Carolina do Norte, nos Estados Unidos, cujo objetivo principal era proporcionar um ambiente de aprendizagem interdisciplinar e progressista, que integrasse as artes, a educação e a vida comunitária. O *Black Mountain College* teve uma abordagem pedagógica única, que enfatizava a colaboração e a experimentação criativa. O currículo não se limitava apenas às disciplinas tradicionais, mas buscava a interação entre diferentes formas de expressão artística, como pintura, escultura, música, dança, teatro, literatura e arquitetura (tal como a antiga *Bauhaus*). Vários artistas europeus que fugiam da Segunda Guerra Mundial, especialmente os ex-professores e ex-alunos da *Bauhaus*, encontraram no *Black Mountain College* um refúgio e uma oportunidade para continuar sua prática artística e compartilhar seus conhecimentos e experiências. Os alunos eram encorajados a explorar e aprofundar suas habilidades artísticas em várias áreas, enquanto também se envolviam em discussões intelectuais e práticas comunitárias. O *Black Mountain College* assumiu rapidamente um papel de destaque para o surgimento de novas expressões artísticas, tornando-se um ponto de referência na vanguarda artística americana e internacional. Isso fez com que o novo epicentro do movimento de *performance* se deslocasse da Europa para os Estados Unidos²²⁸.

Por meio desse contexto, o *college* desempenhou um papel fundamental na preservação e continuidade da corrente precursora da arte da *performance*. A partir do final da década de 1930, John Cage iniciou uma série de experimentações envolvendo ruídos e sons do cotidiano, além de realizar modificações em instrumentos tradicionais, resultando na criação de sons inovadores, como exemplificado pelo seu famoso "piano preparado". O *Black Mountain College* também era conhecido por suas residências de verão, nas quais artistas renomados eram convidados a dar aulas e participar de projetos colaborativos. Essas residências trouxeram uma diversidade de perspectivas e experiências para a comunidade do *College*. A faculdade atraiu uma notável comunidade de artistas, escritores, músicos e intelectuais, incluindo figuras influentes como o já mencionado John Cage, Merce Cunningham, Willem de Kooning, Josef Albers, Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg, entre muitos outros.

²²⁷GLUSBERG, 2005, p. 22. Nota 3.

²²⁸Ibid., p. 25-26.

Cage por exemplo buscava integrar os conceitos orientais à música ocidental, introduzindo em seus concertos momentos de silêncio, ruídos e princípios zen de imprevisibilidade. Por sua vez, Merce Cunningham propunha uma dança desvinculada do ritmo da música e sem coreografia pré definida, abrindo caminho para o desenvolvimento da dança moderna. Em 1957, o *Black Mountain College* fechou suas portas. Porém, apesar de sua existência relativamente breve, pode-se dizer que o impacto provocado pelo *College* foi duradouro no cenário artístico e educacional, repercutindo ainda hoje, pela abordagem inovadora e seu espírito de experimentação que influenciaram gerações posteriores de artistas, educadores e instituições, contribuindo para o desenvolvimento do movimento da arte contemporânea e da *performance*. A partir da influência do *Black Mountain College*, o epicentro do movimento de *performance* se deslocou para Nova York e consolidou os Estados Unidos no mapa mundial do gênero.

Em 1952, na cidade de Nova York, John Cage realizou um evento artístico denominado *Untitled Event*, (Evento sem Título). Esse evento se destacou como uma das experiências mais notáveis e inovadoras no campo da música e da arte contemporânea, deixando uma marca significativa no seu desenvolvimento. O *Untitled Event* se destaca como um marco importante na história da arte, por exemplificar como a inovação artística pode surgir a partir da quebra de paradigmas e da busca por novas formas de expressão. O conceito por trás do *Untitled Event* era desafiar as convenções tradicionais da *performance* musical e explorar novas possibilidades de expressão artística. Para isso, Cage buscou romper com a estrutura musical convencional, liberando a música de elementos como harmonia, melodia e ritmo predefinidos. Para fazer isso, ele introduziu o uso da aleatoriedade e do acaso na composição e na *performance*, permitindo que o som se desenvolvesse de forma imprevisível e não controlada²²⁹.

No *Untitled Event*, Cage empregou o que ele chamou de "piano preparado", técnica que envolve a inserção de objetos não convencionais, como parafusos, borrachas e pedaços de papelão, entre as cordas do piano. Dessa forma, o instrumento produzia um conjunto de sons e texturas completamente distintos, afastando-se das sonoridades tradicionais esperadas do piano. Isso resultou em um novo conjunto de sons e texturas, afastando-se completamente do som tradicional do instrumento. Além da intervenção no piano, o *Untitled Event* contou com a participação de outros músicos e artistas experimentais, cada um trazendo sua própria abordagem criativa. A proposta era criar uma experiência multissensorial e colaborativa, em

²²⁹ GOLDBERG, 2006, p. 155-160.

que diferentes formas de expressão artística se entrelaçam e interagem entre si. Pode-se dizer que o *Untitled Event* representou uma notável e inovadora fusão de cinco formas artísticas distintas por parte de John Cage: teatro, poesia, pintura, dança e música. A fusão dessas diferentes artes se destacou como uma experiência inovadora, em que cada forma artística contribuiu de maneira única para a criação de um todo coeso. Essa abordagem refletia o desejo de Cage de ampliar as possibilidades criativas e de desafiar as convenções estabelecidas, ao mesmo tempo em que explorava novas relações entre as diferentes linguagens artísticas. Nessa obra, Cage procurou preservar a individualidade de cada linguagem artística, ao mesmo tempo em que as integrava em um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem. Essa abordagem refletia sua intenção de explorar novas possibilidades criativas e desafiar as fronteiras entre as diferentes formas de expressão artística²³⁰. No evento participaram além de Cage, pintores, pianistas e poetas.

Ninguém recebeu instruções sobre como ou que fazer; simplesmente, Cage distribuiu uma "partitura" indicando momentos de ação, quietude e silêncio. O espaço, retangular, foi preparado de tal forma que as cadeiras do público ficassem dispostas em quatro triângulos; dessa maneira os artistas poderiam circular pelas duas diagonais criadas pelos triângulos e pelos quatro corredores abertos entre as paredes do espaço e as filas de poltronas. Cage, de cima de uma cadeira, leu um texto sobre a relação entre a música e o zen-budismo e fragmentos de um ensaio de Johannes Eckhart. Em seguida, Cage executou uma composição com o uso de rádio. Também em cima de uma escada, Richards e Olsen leram seus versos; Rauschenberg, cujos quadros estavam pendurados em diversos pontos do teto, escutava discos num velho gramofone enquanto tudo tocava um solo num "piano preparado". Enquanto isso, Merce Cunningham e seus colaboradores dançavam, perseguidos por um cachorro. O evento contou também com projeção de slides e de filmes. Sem dúvida *Untitled Event* retomava certas idéias de Schlemmer e mantinha algum parentesco com as seitas futuristas e dadaístas, descontando-se as excentricidades e as confusões desses últimos. Contudo, Cage foi o primeiro artista a "concertar" - no sentido de coordenar um concerto organizando um evento baseado na intermídia entre as diversas artes²³¹.

O *Untitled Event* representou um ponto de virada na abordagem tradicional da *performance* musical, uma vez que John Cage buscava desafiar as convenções estabelecidas e explorar novas formas de expressão artística. Sua proposta consistia em romper com a estrutura musical convencional, libertando a música de elementos pré-determinados, como harmonia, melodia e ritmo. O *Untitled Event* foi um exemplo marcante da filosofia estética de Cage, que buscava explorar o silêncio, o acaso e a não intencionalidade como elementos fundamentais da criação artística. Alguns desses elementos já vinham sendo testados em suas composições musicais, nas suas colaborações com a bailarina Merce Cunningham em busca

²³⁰GOLDBERG, 2006, p. 155-160.

²³¹GLUSBERG, 2005, p. 25.

de uma renovação do balé. Essas ideias enfatizavam a importância do acaso e da não previsibilidade como elementos-chave na criação artística. Ao adotar essa abordagem, Cage e Cunningham buscaram romper com as convenções tradicionais do balé, explorando novas formas de movimento, gestos e interação entre os bailarinos²³².

A abordagem inovadora de John Cage, que explorava o silêncio, o acaso e a não intencionalidade como elementos centrais da criação artística, influenciou gerações posteriores de artistas e compositores. Esse evento, juntamente com outras obras de Cage, contribuiu para expandir os limites da música e da arte, desafiando convenções estabelecidas e incentivando a exploração de novos caminhos criativos. O *Untitled Event* foi uma tentativa de unir as diferentes formas artísticas em uma experiência artística coletiva e integrada. O impacto foi duradouro e significativo na música contemporânea e na arte experimental e marcou uma renovação significativa no campo da *performance* artística, influenciando posteriormente outros artistas e movimentos artísticos. Esse evento, juntamente com outros trabalhos de Cage, contribuiu para a expansão das fronteiras da música e da arte, desafiando as convenções estabelecidas e incentivando a exploração de novos caminhos criativos. O *Untitled Event* permanece como um marco importante na história da arte e como um exemplo de como a inovação artística pode surgir por meio da quebra de barreiras e da busca de novas formas de expressão. Assim, essa apresentação representa uma importante contribuição de John Cage para a renovação e expansão das possibilidades artísticas, ao buscar uma fusão original de diferentes formas de expressão e ao incorporar os princípios de acaso e indeterminação em sua abordagem criativa²³³.

O *Untitled Event* recebeu uma rápida e significativa repercussão nos Estados Unidos, Europa e Japão. Sua influência se estendeu além do Atlântico e do Pacífico, sendo reconhecida pela maioria dos críticos, teóricos e historiadores dos movimentos de vanguarda da segunda metade do século XX. Muitos atribuem a John Cage (e esse evento) a origem da impressionante produção artística das décadas de 1960 e 1970. É importante ressaltar que, na década de 1950, houve um ressurgimento do interesse pelas teorias de Marcel Duchamp, os manifestos de Tristan Tzara, as contribuições de Stanislavski, Dullin, Baty e Piscator, os escritos de Antonin Artaud, as ideias dos cineastas soviéticos Pudovkin e Eisenstein, e os conceitos fundamentais do Surrealismo. Nesse mesmo período, Jackson Pollock abriu novos horizontes com sua "pintura instantânea" (*action painting*), enquanto Bertolt Brecht fundava o *Berliner Ensemble* em Berlim Oriental. Esses eventos e movimentos culturais e artísticos

²³²GLUSBERG, 2005, p. 31.

²³³Ibid p. 155-160.

ocorridos na década de 1950 prepararam o terreno para a recepção das diferentes formas de expressão artística e experimentações nas décadas subsequentes²³⁴.

Também na década de 1950, quando Nova York se estabeleceu como a capital da arte de vanguarda, o termo *assemblage*²³⁵ (encaixes) é incorporado às artes. A *assemblage* consistia na criação de uma pintura composta inteiramente por materiais não tradicionais, organizados de forma a conferir à obra uma superfície com relevos variados. Pode ser considerada como uma forma de escultura ambiental em que elementos plásticos e sensoriais diversos podem ser incorporados. Os artistas selecionavam e organizavam esses elementos para criar composições visuais que transcendiam o uso tradicional dos materiais. Portanto, a *assemblage* era caracterizada pela manipulação e recontextualização dos objetos, resultando em uma obra tridimensional que desafia as categorias tradicionais da arte. Pode ser compreendida como uma forma mais elaborada de colagem, na qual a técnica não é mais apenas um suporte para o processo criativo, mas torna-se o próprio ato artístico, eliminando a abordagem pictórica convencional. Isso dá origem ao *environment*, que é uma forma de expressão artística que envolve a criação de espaços imersivos e interativos, nos quais o espectador é convidado a entrar e experimentar a obra em um ambiente envolvente. O *environment* vai além da obra de arte convencional, incorporando elementos arquitetônicos, sonoros, sensoriais e interativos para criar uma experiência completa. Esses ambientes podem ser criados em galerias, museus ou espaços públicos, proporcionando uma experiência única e transformadora ao público²³⁶.

A *assemblage* e o *environment* caminharam juntos em direção ao que hoje é denominado de instalação, que é uma forma de expressão por meio da qual o artista utiliza elementos e materiais diversos para criar uma composição específica para um determinado local. A instalação buscava envolver o espectador de forma imersiva, utilizando-se de recursos como luz, som, esculturas, objetos suspensos, projeções e elementos interativos. A intenção é criar uma experiência sensorial e conceitual que vai além do objeto isolado, explorando as possibilidades do espaço e estabelecendo uma relação direta com o público. Tanto a *assemblage*, quanto o *environment* e a instalação são formas de expressão artística que expandem os limites tradicionais das artes visuais, incorporando elementos

²³⁴GLUSBERG, 2005, p. 169-174.

²³⁵O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, "vão além das colagens". ASSEMBLAGE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>. Acesso em: 25 set. 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

²³⁶COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 39

tridimensionais e interativos que muitas vezes servem como cenário para o desdobramento de uma *performance*²³⁷.

Por fim, 1959, na *Reuben Gallery*, na cidade de Nova York, Allan Kaprow apresentou um espetáculo pioneiro intitulado *18 Happenings in 6 Parts*, no que pode ser considerado um marco na definição e nomeação das experimentações artísticas da década de 1950: o *happening*. Essa obra significativa redefiniu a forma de conceber e vivenciar a arte, rompendo com as convenções tradicionais e introduzindo novas abordagens performativas e interativas. A proposta de Kaprow era criar um ambiente imersivo e sensorial, no qual o público pudesse experimentar e interagir com a obra de forma ativa. Essa *performance* foi apresentada da seguinte forma²³⁸:

O salão está dividido em três salas por paredes de material plástico semitransparente. Em cada uma delas, há cadeiras para o público e o espaço onde atuarão os artistas. Cada parte da *performance* consiste em três *happenings* que se desenvolvem simultaneamente e cujo começo e fim são anunciados por toques de sino. Os espectadores podem mudar de sala, obedecendo, porém, às instruções que receberam, por escrito, ao entrarem na galeria. Uma dessas instruções era que não deveriam aplaudir até o final da peça. Ao final da segunda e quarta partes é feita uma pausa de 15 minutos. A duração total da obra é de uma hora e meia. Os seis *performers* executam ações físicas simples, episódios da vida cotidiana - por exemplo espremer laranjas - e leitura de textos ou cartazes. Também há monólogos, produção de filmes e slides, música com instrumentos de brinquedo, ruídos e sons, e pintura no "local marcado" (*on the-spot painting*), a cargo de Alfred Leslie, Lester Johnson, Rauschenberg e Jones²³⁹.

Cabe ressaltar que essa foi a primeira apresentação desse tipo a ser assistida por um público. É importante destacar também que, apesar da natureza aparentemente espontânea dessa nova forma de expressão, o espetáculo *18 Happenings in 6 Parts* foi ensaiado durante duas semanas antes da estreia e durante a semana em que esteve em exibição. Além disso, os *performers* seguiram um roteiro detalhado, que incluía marcações de tempo e movimentos. Na realidade, Allan Kaprow e outros artistas associados à *Reuben Gallery* (como Oldenburg, Dine, Whitman, Hansen e Grooms) realizaram experimentações ao longo de vários meses antes da apresentação, praticando em seus estúdios ou na casa de John Cage, mas apenas para um pequeno grupo de amigos.

Após essa apresentação de Kaprow, o termo "*happening*" passou a ser utilizado como uma maneira de descrever essas experiências artísticas efêmeras e efusivas, que buscavam romper com as fronteiras entre as diferentes formas de expressão artística. Sendo

²³⁷GLUSBERG, 2005, p. 28-29.

²³⁸GOLDBERG, 2006, p. 161-165.

²³⁹GLUSBERG, 2005, p. 33.

assim, o termo passa a ser utilizado para descrever uma variedade de manifestações artísticas que englobam diversas mídias, como artes plásticas, teatro, colagem, música e dança. A expressão remete a eventos ou ocorrências artísticas que buscam explorar diferentes linguagens e formas de expressão. Embora nenhum dos artistas tenha concordado com o termo, e apesar do desejo de muitos deles em esclarecer suas obras, nenhum grupo foi formado em torno dos *happenings*, não foram redigidos manifestos, não houve publicação de revistas nem qualquer forma de publicidade nesse sentido. No entanto, gostando ou não, o termo tornou-se estabelecido, englobando uma ampla gama de atividades, embora se mostrasse insuficiente para distinguir as diferentes intenções das obras ou separar os defensores e detratores da definição de *happening* proposta por Kaprow: um evento que só poderia ser apresentado uma única vez²⁴⁰.

Isso posto, podemos constatar que *happenings* eram eventos artísticos momentâneos e multifacetados, caracterizados pela sua natureza participativa, imprevisibilidade e envolvimento direto do público e que eles transcendem os limites tradicionais das disciplinas artísticas, incorporando elementos do teatro, da música, da dança, da pintura e da *performance*. Além disso, o conceito de *happening* introduziu uma nova dimensão temporal e espacial à arte, rompendo com a ideia de uma obra de arte fixa e estática. Os *happenings* enfatizavam o momento presente e a experiência compartilhada, buscando desafiar as convenções estabelecidas e questionar a noção de autoria individual. Essas manifestações artísticas transitórias e enérgicas provocaram reações diversas, despertando tanto entusiasmo quanto críticas e debates sobre os limites e definições da arte.

O trabalho de Kaprow e sua contribuição para o desenvolvimento do conceito de *happening* foram fundamentais para o surgimento e a consolidação de movimentos artísticos subsequentes, como a *performance* e a arte experimental. Os *happenings* representaram uma quebra significativa com as convenções artísticas tradicionais, abrindo espaço para novas modalidades de expressão e envolvimento do público nas décadas posteriores. Durante os anos 1960, especialmente com o surgimento da contracultura e do movimento *hippie*, houve uma proliferação significativa de produções artísticas que utilizavam a experimentação cênica como meio de alcançar as aspirações humanistas da época. O *happening*, por sua vez, caracteriza-se por que incorporam elementos imprevisíveis, interações com o público e uma ruptura com as estruturas tradicionais de encenação. Esses eventos experimentais representam

²⁴⁰GOLDBERG, 2006.

uma abordagem radicalmente diferente da *performance*, desafiando as convenções estabelecidas e expandindo os limites da expressão artística.

O conceito introduzido por Allan Kaprow com o termo *happening* desempenhou um papel fundamental durante um período da arte moderna, embora outros praticantes desse gênero tenham preferido utilizar denominações distintas, tais como Bertolt Brecht com "*event*" (evento), Joseph Beuys com "*Aktion*" (ação) e Wolf Vostell com "*dé-collage*" (desfazer uma colagem). Já Claes Oldenburg introduziu pela primeira vez o termo "*performance*", valorizando a atuação e o aspecto performativo nas suas criações. Apesar das divergências nas terminologias adotadas e a utilização de técnicas distintas, esses artistas compartilham uma abordagem semelhante em relação aos seus objetivos e aos significados que buscavam transmitir. Eles e muitos outros exploraram as possibilidades da *performance* como uma forma de expressão artística que transcendia os limites tradicionais das disciplinas artísticas individuais. Suas obras desafiavam as convenções estabelecidas, promovendo uma experiência imersiva e interativa para o público e refletiam as transformações culturais e sociais da época. Portanto, pode-se dizer que o movimento do *happening* desempenhou um papel catalisador na vanguarda artística, incorporando elementos inovadores provenientes de diversas formas de expressão artística. No entanto, é nas artes plásticas que surge o elo central que impulsiona a *performance* nas décadas de 1970 e 1980 denominado de *action painting*, que refere-se à prática de pintura instantânea realizada como um espetáculo diante de uma plateia. Jackson Pollock foi o seu idealizador. No Brasil, podemos destacar a figura de Aguillar, que se dedicou a essa forma de trabalho²⁴¹.

A prática do *action painting*, que foi adotada por Pollock (durante os últimos dez anos de sua vida) e por outros artistas americanos e europeus, representa uma adaptação da técnica de colagem concebida por Max Ernst. Pollock introduziu a ideia de que o artista deve ser o sujeito e o objeto de sua obra. Nesse contexto, o ato de pintar se torna o próprio tema da obra, e o artista assume o papel de intérprete. A pintura em si é transferida para o ato de pintar, tornando-se o próprio objeto artístico. Para que isso aconteça em seu ato de criação, Jackson Pollock estica grandes lonas no chão e posiciona as telas em cima delas. As lonas atuam como um palco no qual o artista transita e espalha sua pintura ao redor. Nessa abordagem, o próprio pintor - e não apenas sua mão ou seu braço - se movimentam no espaço definido pela tela estendida. É a partir desse novo conceito de *action painting* que o corpo ganha importância por meio da movimentação física do artista durante sua produção, que

²⁴¹GLUSBERG, 2005, p. 33-34.

pode ser comparada a uma encenação. Nesse sentido, as artes cênicas seguem o caminho trilhado pelas artes plásticas, à medida que o artista passa a dedicar atenção à forma como utiliza seu corpo-instrumento, sua interação com o espaço-tempo e sua conexão com o público²⁴².

Essa abordagem mais integrada e performática leva os artistas a explorar o potencial expressivo de seus corpos como meio de comunicação artística. Eles passam a considerar não apenas os gestos e movimentos físicos, mas também a relação entre o espaço em que se encontram, o tempo em que se movem e a maneira como se conectam com a audiência. Seu corpo ingressa no espaço artístico, embora ele próprio não seja considerado a obra em si (o que só ocorrerá em estágios posteriores ao desenvolvimento da *body art*). Essa interseção entre as artes plásticas e as artes cênicas impulsiona o desenvolvimento da *performance* como uma forma de expressão artística única, que transcende as fronteiras tradicionais entre as disciplinas artísticas.

Por fim, chegamos à definição de *body art*²⁴³, que é uma forma de expressão artística que se concentra na corporalidade e na interação com o espaço e a audiência. A *body art* envolve a utilização do corpo humano como meio e sujeito da obra de arte, explorando a sua presença física, suas ações e sua relação com o ambiente e o público. Nessa prática, o corpo é utilizado como um veículo para transmitir mensagens, explorar limites e questionar convenções sociais, estabelecendo assim uma significação corporal e sistematizando a interação com o espaço e a plateia. Ao lidar com os princípios fundamentais das artes cênicas sob uma nova perspectiva, voltada para o aspecto visual, diversas inovações são introduzidas no cenário artístico. Destacam-se, entre elas, a ausência de temas dramaturgicos convencionais e a não utilização de uma linguagem teatral formalizada. A partir da década de 1970, as experiências no campo da *performance* tornam-se mais sofisticadas e conceituais, passando a explorar as novas tecnologias para aumentar seu aprimoramento estético e para alcançar seus objetivos²⁴⁴.

Em 1972, a revista *Documenta de Kassel* concedeu o reconhecimento internacional à *body art* ao organizar uma exposição com seus principais expoentes de todo o mundo. Ao mesmo tempo, a *body art* se fundiu em um gênero mais amplo, denominado pelos artistas

²⁴²COHEN, 2007, p. 44.

²⁴³DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 244-246.

²⁴⁴GLUSBERG, 2005, p. 37-56.

norte-americanos da época como *performance art*²⁴⁵. Foi nesse período também que surgiram espaços dedicados à arte da *performance* nos principais centros artísticos internacionais. Museus passaram a patrocinar festivais, surgiram revistas especializadas no tema e as escolas de arte começaram a incluir a *performance* nas grades de seus cursos. Enquanto a *body art* se difundiu pelas Américas, Europa e Japão, outros criadores interessados em explorar novos modos de comunicação e significado convergiam para uma prática que, embora utilizasse o corpo como material principal, não se limitava apenas à exploração de suas capacidades. Essa prática incorporava também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, relacionados ao princípio fundamental de transformar o artista em sua própria obra, ou melhor ainda, como sujeito e objeto de sua arte. Mas aqui cabe um adendo destacado por Glusberg:

body art é a arte que envolve uma referência direta ao corpo do artista. Contudo, nem toda apresentação de arte que exiba um corpo, ou mesmo o corpo do artista (*self-portrait*), pode ser chamada de *body art*. Assim como algumas formas de *body art* podem ser . Outros exemplos de *body art* podem ser pinturas, fotografias ou mesmo esculturas²⁴⁶.

Ainda segundo Glusberg, a *body art*, esteve sempre presente na história da arte. Para o autor, toda forma de arte, desde suas origens, foi essencialmente *body art*. Nesse contexto, a *body art* na *performance* está intrinsecamente relacionada ao corpo, representando a consciência desenvolvida entre o cérebro e o aspecto físico do indivíduo. Afinal, a arte sempre esteve intrinsecamente ligada ao corpo do artista, que é o agente criador da obra. Glusberg também menciona que a palavra *performance* carrega consigo duas conotações inevitáveis: a presença física e o espetáculo, no sentido de algo a ser observado (*spectaculum*). Esses dois requisitos estão presentes tanto no teatro quanto na dança, enquanto apenas um deles - a presença física - é encontrado na música. No entanto, de acordo com a longa tradição da arte, os criadores costumavam delegar a execução de seus trabalhos, reduzindo e suavizando os elementos que compunham sua obra. Isso sugeria a existência de um filtro de ilusionismo, algo semelhante a uma farsa aceita. Dessa forma, o dramaturgo é representado por atores e atrizes, e o coreógrafo por dançarinos e dançarinas, em um espaço e tempo igualmente virtuais e fictícios.

²⁴⁵Para uma análise mais aprofundada dessas transições, recomenda-se a leitura das obras já mencionadas anteriormente: Goldberg, 2006 e Glusberg, 2005.

²⁴⁶GLUSBERG, 2005, p. 142.

Assim, o compositor também é mediado por músicos, salvo o caso incomum em que o compositor criasse e executasse sua melodia, instantaneamente, diante do público. Também o pintor e o escultor transpõem sua mensagem para uma materialização determinada; e o poeta e o romancista recorrem a suas imagens verbais, escrevendo-as. Nesse sentido, a arte da *performance* é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo²⁴⁷.

A relevância da arte da *performance* pode ser avaliada pela ampla quantidade de espetáculos desse tipo realizados a partir do final dos anos 1970 em diversos países, tais como Canadá, Estados Unidos, França, Inglaterra, Itália, Holanda, Alemanha Ocidental, Japão e em algumas nações latino-americanas, como a Argentina e o Brasil. Além disso, nesse período também ocorreram inúmeros festivais e competições de *performance* na Europa, Estados Unidos e Canadá. A importância da *performance* também pode ser observada no crescente número de artistas dedicados a essa disciplina experimental, bem como na sua influência na renovação do teatro, da música e da dança, como será abordado na próxima seção.

É fundamental ressaltar a herança de radicalidade que a *performance* recebe de seus movimentos predecessores mencionados nesta seção. Podemos dizer que *performance* é essencialmente uma linguagem de experimentação, desprovida de compromissos com uma mídia específica, expectativas de público ou engajamento ideológico. O artista lida com a transgressão, rompendo barreiras e tabus impostos pela realidade. Também podemos afirmar que a *performance* possui, ideologicamente, uma afinidade com o anarquismo e busca resgatar a liberdade na criação, tornando-se a força motriz da arte. Ela resgata a ideia de uma prática artística pela arte em si, rejeitando os ditames externos. A *performance* ritualística aborda questões existenciais fundamentais, utilizando recursos que variam desde o Teatro da Crueldade de Artaud até truques simbólicos elaborados (Pós-dramático). De maneira geral, pode-se afirmar que a *performance* assumiu, nos anos 1970, um papel semelhante ao que o *happening* desempenhou nos anos 1960, considerando-se essas datas no contexto internacional.

Nessa transição do *happening* para a *performance*, uma característica fundamental para diferenciá-las é o aumento de esteticidade. Enquanto o *happening* representou uma radicalização do que foi chamado de teatro mítico, a *performance* aproximou-se mais do teatro estético. O teatro mítico tem suas raízes nas antigas tradições e rituais culturais, buscando evocar e recriar mitos, lendas e narrativas épicas. É uma forma de teatro que enfatiza o simbólico, o arquetípico e o sagrado, usando símbolos e rituais para conectar o público com o mundo espiritual e com a tradição cultural. Nesse tipo de teatro, o foco está no

²⁴⁷GLUSBERG, 2005, p. 33.

coletivo, na comunidade e na participação ativa dos espectadores. Os mitos e os símbolos são usados para expressar temas universais, explorando questões existenciais, morais e metafísicas. Por outro lado, o teatro estético é uma abordagem que valoriza a estética, a experimentação formal e a reflexão artística. Ele busca explorar os elementos teatrais em si mesmos, como a linguagem, a encenação, a composição visual, o movimento e o uso do espaço cênico. O teatro estético enfatiza a inovação, a originalidade e a autenticidade na criação artística, desafiando convenções e questionando as normas estabelecidas. É um teatro que frequentemente explora temas contemporâneos, sociais, políticos e psicológicos, por meio de abordagens criativas e não convencionais²⁴⁸.

O teatro mítico e o teatro estético são abordagens distintas na criação e na experiência teatral, cada uma com suas características e objetivos específicos. Assim, enquanto o teatro mítico busca conectar-se com a tradição cultural e com o simbolismo arquetípico, utilizando rituais e mitos para evocar uma experiência coletiva e sagrada, o teatro estético está mais voltado para a experimentação formal, a reflexão artística e a inovação estética. Ambas as abordagens têm seu valor e contribuem para a diversidade e a riqueza do panorama teatral, oferecendo diferentes maneiras de explorar e expressar o humano e o mundo em que vivemos.

Estruturalmente, tanto o *happening* quanto a *performance* têm uma origem comum: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal. Ambas as expressões valorizam a já mencionada *live art* e o acontecimento em detrimento da representação e repetição, destacando-se a importância do elemento visual em relação à palavra, entre outras características. No entanto, apesar dessa convergência estrutural, as duas expressões divergem em várias características, em grande parte devido à defasagem temporal entre elas. Historicamente, essas duas manifestações estão separadas por uma década. Enquanto a década de 1960 foi marcada por mudanças radicais em todos os níveis, com o movimento *hippie* e a contracultura influenciando o *happening*, a década seguinte de 1970 não se caracteriza mais pela busca de uma sociedade alternativa e, sim, passa a conter um certo niilismo que passa a ser incorporado também à expressão artística. As *action paintings* e os ritos comunitários, bem como outras formas de experimentalismo, não têm mais espaço nos

²⁴⁸As diferenciações fundamentais entre o teatro mítico e o teatro estético podem ser exploradas de forma mais aprofundada no capítulo 4, intitulado "*Das Interfaces: Performance - Criação de um Topos de Experimentação*", presente na obra "*Performance como linguagem*" de Renato Cohen (2007). O referido capítulo aborda o tema em questão nas páginas 112 a 140. Nesse contexto, a análise detalhada oferecida por Cohen permite compreender as distintas abordagens e características desses dois estilos teatrais, destacando suas especificidades e contribuições para o campo da expressão artística e teatral.

anos 1970. Esses caminhos já foram percorridos e, no contexto das expressões vanguardistas, não faz sentido repeti-los. Talvez a melhor forma de conceituar essas duas expressões seja considerá-las como duas versões de um único movimento, sendo a *performance* uma evolução do *happening* nos anos 1970 e 1980. Enquanto no *happening* o trabalho em grupo é marcante (assim como era no teatro mítico), na *performance* muitas vezes prevalece o trabalho individual (tal como o teatro estético), representando muitas vezes uma leitura de mundo a partir do ego dos artistas.

No entanto, é importante ressaltar que esses movimentos tiveram expressão com certo atraso no Brasil, com o apogeu da *performance* como arte ocorrendo no início dos anos 1980. No contexto brasileiro dos anos 1970 e 1980, o termo "*performance*" era utilizado para abranger tanto experiências mais sofisticadas quanto eventos mais rudimentares, que estão mais conectados às fases iniciais do movimento na Europa e nos Estados Unidos. É fundamental destacar o trabalho singular e pioneiro de artistas como Flávio de Carvalho, bem como a influência posterior de Hélio Oiticica e Lygia Clark, que deixaram um impacto significativo nas gerações subsequentes. Esses artistas brasileiros desempenharam um papel crucial na expansão e no desenvolvimento da prática da *performance* no país, como será abordado na próxima seção, que trata das principais *performances* ocorridas no mundo entre as décadas de 1960 e 1970 e suas reflexões sobre a arte no Brasil do período da ditadura militar²⁴⁹.

3.1.1 Explorações da *Performance*: Brasil e Mundo (1960-1970)

Como visto até agora neste capítulo, durante o século XX, especialmente nos primeiros anos, houve um intenso movimento artístico e cultural no Brasil e no mundo, caracterizado pelas vanguardas artísticas. Essas vanguardas foram responsáveis por apresentar formas de expressão inovadoras e revolucionárias, muitas das quais envolviam a utilização do próprio corpo como meio de questionamento das convenções estabelecidas na arte. As experimentações que exploravam o corpo por meio da *performance* ganharam intensidade entre as décadas de 1960 a 1970. Durante esse período, várias manifestações artísticas se destacaram, desempenhando um papel fundamental na expansão dos horizontes artísticos e na busca por novas formas de expressão tanto no Brasil como em âmbito global. Nesta seção, serão explorados os principais grupos e artistas que atuaram no campo da *performance* entre

²⁴⁹MELIN. Regina. **Performance nas artes Visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

as décadas de 1960 e 1970, período de maior efervescência do movimento. É relevante mencionar o grupo Gutai, cujas experiências foram marcantes, assim como as propostas de Yves Klein. A *Judson Dance Company* também contribuiu significativamente nesse contexto, assim como o movimento *Fluxus* e seus eventos, com destaque para as obras de Nam June Paik e Ben Vautier. As ações performáticas de Joseph Beuys também merecem destaque, assim como as pioneiras de Oskar Schlemmer, que se inserem nessa linha de desenvolvimento artístico.

Esses exemplos representam marcos significativos na história da *performance art*, e serão devidamente explorados ao longo desta seção, demonstrando a diversidade de abordagens e manifestações artísticas que emergiram nesse período. Grupos e artistas como Piero Manzoni, George Maciunas e Marina Abramović também merecem menção. No entanto, é importante ressaltar que esta seção não tem a pretensão de abranger de forma exaustiva todos os *performers* desse período. O objetivo principal é acompanhar uma seleção das principais *performances* que ocorreram ao longo desse período, destacando algumas obras específicas que contribuam para responder à questão de pesquisa desta tese. Ao explorar essas obras, busca-se não apenas ampliar o horizonte de compreensão, mas também descobrir novas perspectivas sobre o tema em análise e mostrar como os artistas experimentaram novas linguagens e conceitos, desafiando as estruturas institucionais da arte e ampliando os limites do que era considerado arte. Essas manifestações artísticas deixaram um legado duradouro e influenciaram as gerações futuras de artistas, contribuindo para a diversidade e evolução da arte contemporânea²⁵⁰.

Dentre essas manifestações, destacam-se a *Body Art*, o *Happening* e a *Performance Art*, que foram explorados na seção anterior. A *Body Art*, também conhecida como “arte do corpo”, consistia em utilizar o próprio corpo do artista como meio e objeto de expressão artística. No entanto, sob variações de grau e contexto, essas expressões podem nos evocar outras ações empreendidas por artistas ao redor do mundo durante a década de 1960 e 1970. Por meio de ações performáticas, os artistas exploravam os limites físicos e psicológicos do corpo humano, recorrendo a técnicas como pintura corporal, escarificações e suspensões. Essa forma de expressão contribuiu significativamente para a desconstrução das noções convencionais de arte e para o reconhecimento do corpo como plataforma para a manifestação artística.

²⁵⁰As *performances* detalhadas nesta seção foram extraídas das obras dos já citados autores Melin (2008), Cohen (2007), Goldberg (2006) e Glusberg (2005).

Os *Happenings* eram eventos artísticos que ocorriam em espaços públicos ou privados, nos quais a arte e a vida cotidiana se fundem de maneira não convencional. Essas *performances* efêmeras envolviam a participação ativa do público e exploravam a interação entre os artistas, o ambiente e as pessoas presentes. Caracterizavam-se pela espontaneidade, improvisação e pela fusão de diferentes formas de expressão artística, como música, dança, teatro e artes visuais.

Por fim, a *Performance Art*, abrangia uma ampla gama de práticas artísticas que envolviam a presença física do artista em um espaço e tempo específicos. Essas frequentemente exploravam questões políticas, sociais e culturais, com o intuito de desafiar as convenções estabelecidas. Os artistas utilizavam seus corpos, objetos, gestos, movimentos e palavras para criar experiências intensas e provocativas, questionando os limites da arte e do espectador.

Segundo Glusberg, no início da década de 1960 ocorreram dois eventos que tiveram grande importância para o futuro da *performance* tal como a conhecemos hoje. O primeiro deles foi o recital realizado na *Judson Memorial Church*, em Nova York em 1962, pelos membros do *Dancers Workshop*. De acordo com o autor:

Esse recital vai marcar o nascimento do *Judson Dance Group*. Esse centro vai desenvolver uma atividade efervescente. através dos trabalhos inovadores de Paxton, Fortí, Rainer, Brown, Deborah Hay; Lucinda Childs e Philip Corner, atraindo a atenção de inúmeros artistas, cuja colaboração com os bailarinos e coreógrafos suscita criações que rompem a fronteira da dança - mesmo da dança moderna - injetando novos e ricos elementos ao *happening* e delineando os contornos que caracterizam a *body art* nos anos setenta²⁵¹.

O segundo evento de destaque foi a fundação do movimento *Fluxus*, por George Maciunas. O *Fluxus* se caracterizava por uma abordagem artística que combinava elementos de *happenings*, música experimental, poesia e *performances* individuais. Essas manifestações artísticas evidenciaram uma transição do *happening* para formas mais estruturadas, nas quais a presença física do artista ganhava maior importância e se tornava parte essencial da obra. George Maciunas descreveu o *Fluxus* como um teatro neobarroco de *mixed-media*, que seria a fusão de várias mídias, tais como teatro, dança, foto, artes plásticas, entre outras. Ele expressou suas ideias por meio de um manifesto que delineava os princípios e propósitos do movimento. No manifesto, Maciunas enfatiza que a arte do *Fluxus* transcende a distinção entre arte e não arte, desconsiderando conceitos como indispensabilidade, exclusividade, individualidade e ambição do artista. O movimento rejeita qualquer pretensão de significado,

²⁵¹GLUSBERG, 2005, p. 37.

variedade, inspiração, trabalho, complexidade, profundidade, grandeza e institucionalização. Em vez disso, busca valorizar qualidades não estruturais e não teatrais, focando na simplicidade e na naturalidade de um evento, objeto ou jogo. O *Fluxus* se posiciona como uma fusão de influências, incorporando elementos de Spike Jones, *Vaudeville*, John Cage e Marcel Duchamp. Essa abordagem desafia as convenções tradicionais da arte e promove uma estética artística inovadora e experimental²⁵².

Diversos artistas renomados participaram das atividades do movimento *Fluxus*, contribuindo para a sua abrangência e diversidade. Entre eles, destacam-se personalidades como Higgins e sua esposa Alison Knowles, George Brecht, Wolf Vostell, La Monte Young, Nam June Paik, Ben Vautier, Milan Knížák, Ken Friedman, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Patterson, Yoko Ono, Emmett Williams, Joseph Beuys, John Cage, Karlheinz Stockhausen e também o argentino Mauricio Kagel. Ao longo desta seção veremos os trabalhos de alguns desses artistas mencionados e suas contribuições para a história da *performance* e da arte. A presença desses artistas de diferentes etnias enriqueceu o *Fluxus* e proporcionou uma ampla gama de expressões artísticas dentro do movimento.

Joseph Beuys, considerado por muitos como um dos artistas mais influentes do século XX, foi um dos participantes do movimento Fluxus que contribuiu para o desenvolvimento da *performance art*. Beuys empregou a *performance* como meio de expressar suas ideias políticas e sociais. Suas obras exploraram temas como identidade, espiritualidade e ecologia, envolvendo o público em ações simbólicas e provocativas. Pode-se dizer que Beuys desempenhou um papel significativo na arte contemporânea, seu nome é amplamente reconhecido como um dos principais expoentes desse movimento.

Um marco importante na trajetória de Beuys foi a organização do *Festival Fluxus* de 1963, realizado na Academia de Artes de Düsseldorf, no qual o artista ocupava o cargo de diretor do departamento de escultura desde 1961. Nesse contexto, Beuys colaborou com artistas como Nam June Paik e George Maciunas na organização dos primeiros festivais do movimento na Alemanha, incluindo a notável Sinfonia Siberiana - *Festum Fluxus Fluxorum* 1963. Além disso, Beuys também realizou algumas *performances* icônicas ao longo de sua carreira.

Embora Beuys tenha se envolvido em *happenings* e se associado ao movimento *Fluxus*, suas "ações" transcendem os limites convencionais desse formato. Suas obras vão além do aspecto dadaísta desses eventos, tanto em termos de seu impacto social e político

²⁵²GLUSBERG, 2005, p. 33.

quanto em relação à implicação filosófica e à audácia expressiva presentes em seus trabalhos. Por meio de suas *performances*, Beuys explorou a dimensão social da arte, desafiando convenções estabelecidas e promovendo uma reflexão profunda sobre questões fundamentais da sociedade e da condição humana. As abordagens de suas *performances* envolviam a interação com o público, muitas vezes convidando-os a participar ativamente das ações. Essa participação coletiva reforçava a dimensão social e política de seu trabalho, estimulando uma maior conscientização e engajamento do público com as questões abordadas. Além disso, suas *performances* destacavam pelo uso de elementos simbólicos, como animais, objetos cotidianos e materiais orgânicos, que acrescentavam camadas de significado e intensidade emocional às suas obras.

Assim, Joseph Beuys deixou um legado duradouro na arte contemporânea, não apenas por suas contribuições artísticas inovadoras, mas também por sua atuação como ativista e defensor de mudanças sociais. Sua abordagem transgressora e sua habilidade em unir arte, política e filosofia fizeram dele uma figura central na evolução da *performance* como forma de expressão artística e como instrumento para despertar a consciência social. Para demonstrar a importância de Beuys, podemos citar algumas de suas *performances*. Em uma de suas intervenções mais conhecidas, que ocorreu na Galeria *Schmela* em Düsseldorf, ele apareceu com o rosto coberto de mel e folhas douradas, segurando um coelho morto nos braços. Durante essa *performance* o artista

[...] visitou tranquilamente uma exposição dos seus desenhos e pinturas, "deixando as patas do animal tocarem nas obras" Depois, sentou-se num banquinho num canto mal iluminado da galeria e começou a explicar o sentido das obras ao animal morto. "porque, na realidade, não gosto de as explicar às pessoas" [...] "mesmo morta, uma lebre tem mais sensibilidade e compreensão instintiva do que alguns homens, com a sua racionalidade obstinada"²⁵³.

Outra obra significativa de Joseph Beuys ocorreu na galeria *René Block* em Nova York, na qual ele se dedicou a conviver com um coiote selvagem por sete dias consecutivos.

²⁵³GOLDBERG, 2006, p. 183.

A *performance* se inicia no Aeroporto John Kennedy, Joseph Beuys chega da Alemanha e desce do avião enrolado dos pés à cabeça em feltro (ele comenta mais tarde que esse material representava para ele um isolante tanto físico quanto metafórico). Do aeroporto, Beuys é carregado, em uma ambulância (ele já chega em más condições físicas por causa do feltro) para o espaço onde irá conviver com um coioote selvagem por um período de sete dias. Durante esse tempo, os dois estiveram isolados de outras pessoas, sendo separados do público visitante da galeria por uma pequena cerca de arame. Os rituais diários de Beuys incluíam uma série de interações com o coioote. Onde eram apresentados objetos para o animal - feltro, uma bengala, luvas, uma lanterna elétrica o *Wall Street Journal* (entregue diariamente). O jornal era rasgado e urinado pelo animal, numa espécie de reconhecimento, à sua maneira, pela presença humana. Essa "*performance*" se denominou Coyote: *J Like America and America Likes Me*²⁵⁴.

Como visto no trecho acima, durante aquela semana Beuys estabeleceu uma relação simbólica e interativa com o animal, ambos separados do público por um arame. Os rituais diários de Beuys com o coioote envolviam uma série de interações cuidadosamente planejadas, nos quais o artista apresentava ao animal diversos materiais, como feltro, bengala, luvas, lanterna elétrica e um exemplar do *Wall Street Journal*, edição do dia. O coioote, de forma instintiva e espontânea, pisava e urinava sobre esses objetos, reconhecendo-os à sua própria maneira e respondendo à presença humana. Essa *performance* com o coioote foi uma expressão da visão de Beuys sobre a relação entre humanidade e natureza, assim como sobre os rituais e símbolos presentes na sociedade contemporânea.

Segundo Goldberg²⁵⁵, a *performance* de Beuys, representou uma ação "americana" conhecida como o "complexo de coioote". Essa ação refletiu tanto a história da perseguição aos índios norte-americanos quanto a complexa relação entre os Estados Unidos e a Europa. Beuys tinha o objetivo de concentrar-se exclusivamente no coioote, isolando-se e segregando-se, buscando enxergar apenas o coioote e inverter os papéis. Essa ação simbolizava, também, a transformação da ideologia na ideia de liberdade. Em termos artísticos, essa transformação continuava sendo a chave de suas ações. Ao se envolver de maneira intensa com o animal e permitir que ele interagisse com elementos carregados de significado, Beuys explorou as fronteiras entre o mundo humano e o mundo natural, desafiando as convenções estabelecidas e evocando reflexões sobre a comunicação, o poder simbólico e a ecologia. Essa experiência com o coioote revelou uma abordagem única de Beuys em relação à *performance*, na qual ele buscava transcender as barreiras tradicionais entre o artista e o público, incorporando elementos da natureza e estabelecendo um diálogo aberto com seres não humanos. Sua atuação durante esses sete dias refletiu sua visão de que todos os seres vivos são

²⁵⁴COHEN, 2006, p. 51-52.

²⁵⁵GOLDBERG, 2006, p. 189.

interconectados e que a arte pode ser um meio de restabelecer nossa relação com a natureza e promover uma transformação social e espiritual mais profunda.

Essas *performances* de Beuys refletem os dois principais interesses do artista em suas pesquisas: a gestão do tempo e da consciência. Ao estabelecer uma interação direta com animais e incorporar sua presença física no ambiente artístico, Beuys levou a *performance* além dos limites do *happening* convencional. Ele enfatizou a importância de transformar o próprio artista em parte integral da obra de arte, indo além da simples inclusão de seres vivos no ambiente artístico. As ações de Beuys representaram uma dissolução do *happening* em formas mais sustentadas e retóricas, nas quais a presença física do artista se tornou essencial. Nesse processo, Beuys enfatizou a necessidade de uma transformação pessoal e uma conexão profunda entre o artista e a obra de arte. Essas *performances* não apenas desafiaram as convenções estabelecidas sobre a arte, mas também evocaram questões sobre a sensibilidade humana, a espiritualidade e a relação com o mundo natural. Portanto, pode-se afirmar que Joseph Beuys deixou um legado marcante na arte contemporânea com suas obras, redefinindo os limites da *performance* e explorando novas formas de expressão artística. Suas intervenções provocativas e simbólicas estimularam o pensamento crítico e a reflexão sobre questões fundamentais da condição humana e do papel da arte na sociedade²⁵⁶.

No contexto de transição dos *happenings* para a *body art*, os artistas envolvidos perceberam que simplesmente incorporar seres vivos ao ambiente não era suficiente. Eles buscavam transformar o próprio artista em uma parte essencial da obra. Nesse sentido, é válido mencionar a contribuição do Grupo de Viena, formado por artistas como Günther Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler, que desempenharam um papel significativo no desenvolvimento e sistematização daquilo que seria conhecido como *body art* a partir de 1962. As ações realizadas pelo Grupo de Viena chamavam a atenção devido à presença de elementos de violência e sadomasoquismo. Em muitas apresentações, os artistas infligiam feridas e mutilações em seus próprios corpos, sendo que Schwarzkogler acabou falecendo em 1969, aos 29 anos, em decorrência dessas práticas extremas²⁵⁷.

Por outro lado, Nitsch, por meio de seu *Teatro de Orgia e Mistério*, organizava rituais que envolviam sacrifícios de animais e resultavam em um derramamento abundante de sangue. As *performances* de Hermann Nitsch buscavam resgatar características de antigos ritos dionisíacos e pagãos, reencenando-os em um contexto moderno. Seu trabalho tinha como objetivo criar uma espécie de ritual, que explorava elementos simbólicos e sensoriais para

²⁵⁶GOLDBERG, 2006, p. 189.

²⁵⁷GLUSBERG, 2005, p. 39.

evocar uma experiência transcendental e visceral. Essas apresentações envolviam ações intensas e provocativas, em uma tentativa de acessar estados emocionais profundos e despertar uma conexão primitiva com a natureza e o divino.

Ao mesclar tradições ancestrais com a contemporaneidade, Nitsch explorava os limites da arte e provocava reflexões sobre questões existenciais e espirituais. Esses eventos provocativos e controversos levaram à detenção pelas autoridades na Áustria e no Reino Unido. As encenações típicas de Hermann Nitsch tinham uma duração prolongada, estendendo-se por várias horas, e seguiam uma estrutura específica. Essas *performances* envolviam uma série de ações e rituais cuidadosamente coreografados. No início da encenação, os participantes eram conduzidos a um espaço preparado, que incluía elementos como cenários, objetos simbólicos e instalações temáticas. Nitsch, como o líder e diretor da *performance*, supervisionava e participava ativamente de cada etapa do ritual que normalmente.

[...] começava com música muito alta - "o êxtase criado pelo barulho o mais ensurdecedor possível" -, seguido por Nitsch ordenando o início da cerimônia. Um cordeiro morto, trazido ao palco por assistentes, era dependurado de cabeça para baixo como se estivesse crucificado e posteriormente estripado: lançavam - se entranhas e baldes de sangue contra uma mulher ou um homem nu. Enquanto o animal, já exaurido do seu sangue, era erguido acima das suas cabeças. Essas ações tinham por fundamento a convicção de Nietzsche de que os instintos agressivos da humanidade haviam sido reprimidos pelos media. Até mesmo o ritual de matar animais, tão natural para o homem primitivo, fora eliminado da experiência moderna. Os atos ritualizados constituíam um meio de libertar essa energia reprimida, traduzindo um acto de purificação e redenção através do sofrimento²⁵⁸.

Conforme observado no trecho acima, durante a *performance* ocorriam ações impactantes e provocativas, como a realização de sacrifícios animais com grande quantidade de sangue derramado. O propósito dessas práticas era despertar sensações profundas nos participantes, desafiando suas concepções tradicionais de ética e moralidade. Além disso, eram realizadas musicais e vocais, com o uso de instrumentos e cantos que contribuíam para a atmosfera intensa e ritualística. O som desempenhava um papel importante na criação de uma experiência sensorial imersiva. Ao longo da encenação, os participantes eram encorajados a se envolver ativamente, interagindo com os elementos presentes no espaço e com os outros participantes. Essa participação coletiva buscava criar uma sensação de comunidade e compartilhamento da experiência. As encenações de Nitsch eram concebidas como uma jornada emocional e espiritual, explorando temas como a vida, a morte, o

²⁵⁸GOLDBERG, 2006, p. 207-208.

renascimento e a conexão com o sagrado. Essas *performances* desafiavam as convenções artísticas tradicionais e provocavam questionamentos sobre os limites da arte e a relação entre o público e a obra de arte.

No início de 1961, na Itália, Piero Manzoni apresentou o que ele denominou como *Escultura Viva*, que consistia em transformar homens e mulheres e/ou partes de seus corpos em obras de arte assinadas pelo artista, como explica Glusberg:

O artista assinava partes do corpo dos indivíduos e deste modo transformava-os imediatamente em obras de arte. A pessoa envolvida recebia um certificado de autenticidade. A cor de um selo no certificado indicava se o indivíduo em questão era uma obra de arte completa e permaneceria assim até a morte; só as partes do corpo com a assinatura constituíam obra de arte; uma condição e uma limitação eram impostas (a pessoa só era obra de arte se, homem ou mulher, adotasse determinadas formas de comportamento, tais como beber, dormir, cantar, falar etc.); ou então o indivíduo tinha de pagar para receber a assinatura²⁵⁹.

Nesse mesmo ano, Manzoni também apresentou outras duas propostas artísticas. A primeira foi intitulada *Corpos de Ar*, que consistia em globos inflados pelo artista e vendidos por sessenta mil libras cada. Já a segunda proposta foi denominada "*Excrementos de Artista*", que consistia em noventa latas (contendo trinta gramas cada uma), das fezes do artista, cujo preço era equivalente ao valor do ouro no câmbio do dia. Essas obras de Manzoni representavam um desafio às convenções estabelecidas da arte, explorando conceitos como autenticidade, valor e transformação do corpo humano em objeto artístico. Sua abordagem contribuiu para ampliar os limites da arte contemporânea e gerou debates acerca dos critérios de validação e comercialização da arte.

Outro artista de destaque da época foi Yves Klein, que deixou um legado marcante com suas obras distintas. Entre suas criações notáveis, destaca-se a cor azul ultramarino, conhecida como IKB (*International Klein Blue*). Trata-se de uma tonalidade singular e intensa de azul que foi utilizada pelo artista em diversas de suas obras, conferindo-lhes uma identidade visual única. Em uma série de destaque intitulada "*Anthropometry*", Klein explorou a expressão artística ao utilizar corpos femininos como "pincéis vivos". Ao mergulhar esses corpos em tinta azul, ele os posicionou sobre telas, resultando em impressões abstratas que transcendem as técnicas tradicionais de pintura. Em 1958 Klein realizou uma exposição emblemática intitulada "*Le Vide*" (O Vazio), na *Galerie Iris Clert*, em Paris. Essa exposição foi composta por uma sala propositalmente vazia, à exceção de uma placa na entrada que proclamava a presença de "ar puro e imaterial". Essa obra provocou reflexões

²⁵⁹GLUSBERG, 2005, p. 35.

sobre a noção de presença e ausência, questionando os limites conceituais da arte e desafiando as convenções estabelecidas.

Em 1960, Klein apresentou ao mundo a obra denominada "*Le Saut dans le Vide*" (O Salto no Vazio). Trata-se de uma fotografia que retrata um homem saltando de uma casa em direção ao vazio à sua frente. Esse homem é o próprio Yves Klein, que foi fotografado separadamente e sobreposto à imagem da casa, resultando em uma composição visual única. *Saut Dans Le Vide* é uma representação do absurdo e uma crítica do autor às expedições lunares, que ele considerava arrogantes e fúteis. Nesse sentido, a obra representa um manifesto artístico, no qual Klein busca demonstrar, por meio do absurdo, que o homem é capaz de lançar-se ao espaço sem o uso de propulsão. Em fevereiro de 1962, às margens do rio Sena, Klein realizou uma transação artística na qual trocou sua "sensibilidade imaterial" por folhas de ouro. No entanto, devido à natureza intangível e efêmera dessa valiosa mercadoria, o artista enfatizou a destruição de todas as evidências relacionadas à transação. Ele propositadamente lançou a folha de ouro no rio e queimou o recibo que seria entregue ao comprador. Essa ação simbólica desempenhou um papel fundamental ao reforçar as concepções defendidas por Klein de que a arte é efêmera e imaterial em sua essência²⁶⁰.

Procurando uma maneira de avaliar a sua "sensibilidade pictórica imaterial" decidiu que o ouro puro daria um bom instrumento de medida. Ofereceu-se para vender essa sensibilidade a qualquer pessoa que se dispusesse a adquirir um bem tão extraordinário, ainda que intangível, em troca de folhas de ouro. Realizaram-se várias "cerimônias de vendas"; uma delas ocorreu nas margens do Sena, em 10 de Fevereiro de 1962. O artista e o comprador trocaram folhas de ouro por um recibo. Porém, como a "sensibilidade imaterial" não podia ser senão uma qualidade espiritual. Klein insistiu em que todos os remanescentes da transacção fossem destruídos: lançou as folhas de ouro ao rio e pediu ao comprador que queimasse o recibo. Houve sete compradores no total²⁶¹.

O cerne dessa obra reside na intangibilidade da mercadoria obtida, ou seja, a sensibilidade imaterial e as folhas de ouro. Essa ação de eliminar qualquer evidência material da transação desafia os conceitos tradicionais de posse e valor, enfatizando a importância da experiência e do conceito subjacentes à obra de arte. Essas obras mencionadas anteriormente representam apenas uma pequena parte do vasto repertório do artista, que teve uma contribuição significativa para o mundo da arte contemporânea e para o desenvolvimento da *performance art*. Ao longo de sua carreira, Klein explorou diversas formas de expressão artística, expandindo os limites e questionando as convenções estabelecidas. Sua abordagem

²⁶⁰GLUSBERG, 2005, p. 34-35.

²⁶¹GOLDBERG, 2006, p. 183-184

inovadora e suas contribuições originais continuam a influenciar e inspirar artistas e apreciadores da arte até os dias atuais.

Ainda na década de 1960, precisamente em 1966, ocorreram as *Noites de Arte e Tecnologia* em Nova York, organizadas pela EAT (*Experiments in Art and Technology*), cujo objetivo era conciliar arte e tecnologia, seguindo os passos da *Bauhaus* em seu tempo, para desenvolver uma forma de arte intermídia. Essa iniciativa promoveu um ambiente propício para a experimentação artística e colaborações entre artistas de diferentes disciplinas. Um exemplo notável dessa abordagem é a obra de Bruce Nauman, intitulada *Self Portrait as a Fountain* (Auto-Retrato como Fonte), de 1968, na qual o artista, por meio de uma *performance*, explora a fusão do corpo humano com elementos conceituais e transforma-se em uma fonte. Outro exemplo são as peças de dança de Robert Morris e das bailarinas Joan Jones e Trisha Brown em 1969, que também contribuem e exemplificam essa forma de arte intermídia²⁶².

Cabe destacar que, no final da década de 1960 e início da década de 1970, o mundo passava por um período de forte instabilidade política que abalou significativamente a vida cultural e social em várias regiões. Na Europa (Maio de 1968), nos Estados Unidos (Guerra do Vietnã), no Brasil (Ditadura Militar) e em praticamente todo o globo, prevalecia um sentimento de exasperação e indignação em relação aos valores e estruturas dominantes. Enquanto estudantes e trabalhadores manifestavam seus slogans e erguiam barricadas nas ruas em protesto contra o sistema, jovens artistas também olhavam as instituições artísticas com desdém igual ou maior, questionando os pressupostos da arte e buscando redefinir seu significado e função. Foi nesse cenário que a denominada arte conceitual surgiu e se destacou como um movimento artístico que direcionava um maior interesse para o processo de criação em si. Conceitos e ideias assumiram um papel central na obra, enfatizando a eliminação do objeto artístico físico como elemento principal.

O desdém para com o objeto de arte estava associado ao facto de este se resumir a moeda de troca no mercado da arte: se o objecto de arte tinha uma função meramente comercial, prosseguia o argumento, então a obra conceptual não podia ter esse uso. Embora as necessidades económicas tenham ditado vida breve a esse sonho, a *performance* tornou - se - neste contexto - um a extensão de tais ideias: apesar de visível, era intangível; não deixava rastro e não podia ser comprada ou vendida. Considerava-se finalmente que a *performance* reduzia o efeito de alienação entre o performer e o espectador - o que se adequava à análise frequentemente esquerdista das funções da arte -, uma vez que a experiência da obra era vivida em simultâneo pelo público e pelo artista²⁶³.

²⁶²MELIN, Regina. **Performance nas artes Visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

²⁶³GOLDBERG, 2006, p. 193.

Essa abordagem artística busca desafiar as noções tradicionais de arte, deslocando o foco da materialidade para a esfera conceitual. Em vez de enfatizar a produção de objetos artísticos tangíveis, os artistas conceituais concentram-se em explorar ideias, questionamentos e conceitos, muitas vezes utilizando meios como textos, documentação, fotografias e para expressar suas intenções artísticas. Ao focar no processo criativo e na abordagem conceitual, a arte conceitual busca romper com as convenções estabelecidas, encorajando uma reflexão crítica sobre a própria natureza da arte e suas relações com o público e o contexto sociocultural. Dessa forma, ela desafia as expectativas convencionais da arte como um objeto estético e valoriza a importância do pensamento, da ideia e da interação entre o artista, a obra e o espectador.

Nesse período, os artistas assumiram a responsabilidade de expressar as novas diretrizes artísticas por meio de extensos textos, desviando-se da dependência exclusiva dos críticos de arte como mediadores tradicionais. As galerias foram criticadas por seu mercantilismo, levando os artistas a buscar outras formas de comunicação com o público. Em nível pessoal, essa época representou um momento de profunda reflexão para cada artista, que reavaliou suas motivações. Cada ação artística passou a ser encarada como parte de uma investigação mais ampla sobre o processo criativo, em contraposição a um apelo paradoxal pela aceitação do grande público. Nesse sentido, os artistas se distanciaram das exigências do mercado e se voltaram para uma exploração mais autêntica e crítica de suas práticas artísticas.

Essa abordagem desafiadora e inovadora abriu novos caminhos para a expressão artística, rompendo com as convenções tradicionais e enfatizando a importância do conceito e da interação entre diferentes meios e disciplinas artísticas. A arte conceitual desempenhou um papel fundamental na evolução da arte contemporânea, influenciando diversas práticas artísticas subsequentes e estimulando discussões sobre os limites da arte, sua função e seu significado dentro da sociedade. Nesse contexto, retomando nosso foco de pesquisa do período, em 1969, diversos artistas engajados em práticas performáticas desafiadoras contribuíram para a evolução da arte contemporânea e da *performance art*. Entre eles, destacam-se Vito Acconci, Michel Journiac, Daniel Buren, Gina Pane e Klaus Rinke.

Vito Acconci, poeta norte-americano, realizou a obra "*Following Piece*" (Peça de Seguir), na qual ele se propôs a seguir pessoas aleatórias nas ruas até que elas entrassem em prédios ou carros. Essa ação artística explorou a dinâmica entre o observador e o observado, questionando as fronteiras entre o espaço público e o privado e provocando reflexões sobre vigilância e intimidade.

Registrada em uma série de fotografias, a ação consistia em seguir uma pessoa qualquer pelas ruas até que ela entrasse em algum lugar privado, onde ele não pudesse entrar. E, assim, seguidamente, uma pessoa diferente por dia, escolhida ao acaso, durante o período de um mês. Caso a pessoa entrasse em um carro ou em uma casa a perseguição se encerraria por ali. Todavia, se entrasse em um restaurante, uma loja ou em um cinema, Acconci continuaria atrás da pessoa. Para o Artista, o espaço público era por excelência um espaço de encontro, democrático e formador contínuo de pequenos territórios. Cada pessoa, nesse território que se forma e se desfaz continuamente, teria portanto, a chance de falar por si mesma, sem pedir permissão para isso²⁶⁴.

As *performances* criadas por Vito Acconci eram frequentemente caracterizadas por sua natureza privada e introspectiva, escapando à percepção pública convencional. A obra se tornava invisível no sentido de que as pessoas não tinham conhecimento do que estava acontecendo. Nessas *performances*, Acconci explorava a si mesmo como uma imagem, assumindo o papel de observador e examinando sua própria identidade artística. Nesse contexto, ele se via como uma presença marginal, imerso em situações em andamento, envolvendo-se em interações e conflitos internos. Essas *performances* privadas de Acconci podem ser compreendidas como um exercício de autorreflexão, no qual o artista se coloca no lugar do outro, visualizando-se por meio dos olhos dos outros. Ao fazer isso, o artista desafia as noções tradicionais de autoria e identidade artística, explorando as complexidades da subjetividade e da percepção. Suas obras refletem a interseção entre o artista e o espectador, questionando os limites e as fronteiras da representação e do autoconhecimento.

É importante ressaltar que, além dessas privadas, Acconci também explorou outras formas de expressão artística, incluindo a instalação, a escultura e o vídeo. Sua prática artística abrangente e inovadora deixou um legado duradouro no campo da arte contemporânea, influenciando gerações subsequentes de artistas. As obras de Acconci destacam-se não apenas por sua natureza introspectiva e privada, mas também por sua capacidade de desafiar as fronteiras entre o artista e o público, entre a percepção e a realidade. Ao enredar-se em situações já em curso, ele explora a interação entre o indivíduo e o ambiente, buscando uma compreensão mais profunda de si mesmo e do mundo ao seu redor. Além disso, suas obras abrem espaço para a reflexão sobre o papel do artista e sua relação com o público, desafiando as convenções estabelecidas e ampliando as possibilidades da expressão artística. São criados espaços de autorreflexão, convidando o espectador a questionar sua própria identidade e a forma como interage com o mundo ao seu redor. Cada obra de arte produzida por Acconci nesse contexto explorava uma nova imagem e abordava questões

²⁶⁴MELIN, 2008, p. 17-18.

relacionadas à identidade e ao gênero, posicionando-o como um provocador artístico que desafia as convenções estabelecidas e expande os horizontes da arte contemporânea²⁶⁵.

Um exemplo específico disso é apresentado em *Conversion* (1970), quando “o artista tentou ocultar sua masculinidade queimando os pelos do corpo, escondendo o pênis entre as pernas e utilizando enchimentos nos seios, em uma tentativa fútil de adquirir características femininas”²⁶⁶. No entanto, tais práticas individuais ressaltaram ainda mais a autocontradição subjacente a essa postura, uma vez que as descobertas realizadas nesse processo de busca interior não poderiam ser publicadas da mesma forma que um poema, por exemplo. Diante dessa questão, o artista começou a considerar a necessidade de tornar essa poesia corporal mais acessível ao público. Esse desejo de tornar as experiências corporais e as reflexões sobre identidade amplamente compreendidas e apreciadas refletiu a busca por uma forma de comunicação que ultrapassasse as limitações da arte tradicional e permitisse uma maior interação com o espectador.

Michel Journiac, escritor e artista francês, apresentou a obra "*Messe pour un corps*" (Missa para um corpo), na qual encenou uma *performance* que aludia a rituais religiosos, envolvendo seu próprio corpo como objeto central. Por meio dessa obra, Journiac explorou temas como identidade, sexualidade e espiritualidade, desafiando as normas sociais e religiosas estabelecidas. O pintor francês Daniel Buren, por sua vez, apresentou a obra "*Dans les traces de Paris*" (Nos Rastros de Paris), na qual utilizou listras coloridas em locais públicos de Paris, questionando a relação entre a arte e o espaço urbano. Essas intervenções visuais destacaram a influência do ambiente na percepção da arte e enfatizaram a interação entre o espectador e o entorno. Já o artista alemão Klaus Rinke iniciou suas "*Demonstrações Primárias*", uma série de *performances* que exploravam a relação do corpo humano com o espaço e o tempo, consistindo em esculturas estáticas criadas em parceria com sua esposa e também artista Monika Baumgartl:

[...] em conjunto produziam configurações geométricas, movendo-se lentamente de uma posição para outra, o que levava geralmente várias horas. Um relógio de parede realçava o contraste entre o tempo normal e o tempo necessário para criar cada forma escultórica. Segundo Ranke, essas obras partiam das mesmas premissas teóricas da escultura em pedra no espaço, mas a sua compreensão por parte do espectador era alterada pelos elementos adicionais de tempo e movimento: ele podia, de facto, observar o processo de criar uma escultura. Rinke procurava que essas demonstrações didáticas mudassem a percepção que o espectador tinha da sua própria realidade física²⁶⁷.

²⁶⁵GOLDBERG, 2006, p. 187 e GLUSBERG, 2005, p. 42.

²⁶⁶MELIN, 2008, p. 17-18.

²⁶⁷GOLDBERG, 2006, p. 203.

Como visto, em suas obras Rinke utilizou o corpo como instrumento de experimentação, desafiando as limitações físicas e as convenções sociais. Ele propôs uma mudança na percepção do espectador em relação à sua própria realidade física, investigando também a natureza efêmera e transitória da existência humana.

Em Paris, Gina Pane realizava *performances* autodestrutivas ao infligir cortes nas mãos, nos pés e no rosto. Essas ações desafiavam os limites físicos e exploravam o corpo como meio de expressão artística. Na obra "*Concession à perpétuité*" (Concessão Perpétua), ela desenvolveu que exploraram a relação entre dor, vulnerabilidade e resistência. Pane submeteu seu próprio corpo a situações extremas e dolorosas, buscando confrontar o espectador com questões existenciais e emocionais profundas. Assim como Nitsch, ela sustentava a crença de que a ritualização da dor tinha um efeito purificador, considerando esse tipo de obra como uma necessidade para despertar sensibilidade em uma sociedade anestesiada. Portanto, suas *performances*, nas quais ela se autoinfligiu cortes nas mãos, costas e rosto, eram perigosas a ponto de colocar a vida da artista em risco. Tais ações exploravam os limites físicos e emocionais do corpo, desafiando as noções convencionais de arte e questionando o papel do artista como um agente provocador de reflexão e transformação social.

Usando sangue, fogo, leite e a recriação da dor como "elementos" das suas *performances*, Pane conseguiu - nas suas próprias palavras - "levar o público a entender perfeitamente que o meu corpo é o meu material artístico" Uma obra típica. O condicionamento (primeira parte de "Auto retratos"); 1972), apresentou Pane deitada numa cama de ferro somente com algumas barras transversais e, por baixo, quinze longas velas acesas²⁶⁸.

Os artistas acima mencionados compartilhavam de um objetivo comum em suas propostas artísticas: desfeticizar o corpo humano, despojando-o de qualquer idealização de beleza, idealização e tabus relacionados ao corpo que tenham sido exaltados ao longo dos séculos pela literatura, pintura e escultura. Além disso, buscavam despertar o indivíduo de um estado de inércia imposto pelos governos. Ao desafiar essas noções, os artistas buscaram provocar reflexões sobre identidade, intimidade, poder e limites humanos, ampliando os horizontes da arte e questionando as normas estabelecidas pela sociedade. A intenção era resgatar a verdadeira função do corpo humano como instrumento do homem, do qual este último depende para suas ações e experiências. Essa abordagem desafia as convenções

²⁶⁸GOLDBERG, 2006, p. 209.

estéticas e promove uma reflexão sobre a relação entre o corpo, a identidade e a sociedade, agindo como um contradispositivo em relação às regras e aos governos.

Um elemento importante a ser ressaltado é que no final da década de 1960 e início da década de 1970, com o surgimento das primeiras câmeras de vídeo portáteis, muitos artistas incorporaram-nas em suas *performances*. Esses artistas posicionavam-se diante das câmeras em seus estúdios e, por meio de uma série de gestos repetidos, realizavam suas obras. Exemplos notáveis dessas ações performáticas gravadas em um espaço desprovido de público incluem "*Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*" (1967-68) de Bruce Nauman, "*Face off*" (1972) de Vito Acconci e "*I am making art*" (1971) de John Baldessari, entre outras. Essas novas tecnologias permitiram que os artistas registrassem e documentassem suas *performances*, ampliando, assim, as possibilidades de alcance e disseminação de sua arte. Ao incorporar câmeras de vídeo e fotografia em seus processos criativos, esses artistas exploraram questões relacionadas à presença e ausência de público, ao mesmo tempo em que promoveram um novo marco na história da *performance*, de sua documentação e reprodução. Afinal, esses meios permitiram que as ações performáticas fossem gravadas e reproduzidas, preservando-as no tempo e tornando possível que fossem compartilhadas com um público mais amplo, mesmo que a *performance* tenha sido realizada em um espaço vazio.

Já na década de 1970, na cidade de Los Angeles, precisamente em 1971, um jovem artista chamado Chris Burden realizou uma série de *performances* que desafiaram os limites físicos e testaram os conceitos convencionais de arte. Sua primeira *performance* ocorreu quando ainda era estudante da Universidade da Califórnia. Na obra intitulada *Locker* (Armário), Burden se trancou em um pequeno armário de 60 x 60 x 90 cm durante cinco dias, tendo como alimento apenas uma grande garrafa de água, fornecida a ele por meio de um pequeno tubo. No mesmo ano, em Venice, Califórnia, Burden pediu a um amigo que atirasse em seu braço esquerdo em uma peça chamada *Shoot* (Disparo). A bala, disparada a uma distância de aproximadamente quatro metros e meio, deveria apenas arranhar o braço, mas acabou arrancando um grande pedaço de músculo do membro. Em outra *performance*, considerada uma das mais notáveis do artista, intitulada "*Deadman*" (Homem Morto), realizada em 1972. Burden mais uma vez explorou a temática da morte. Ele se enrolou em um saco de lona preto e permaneceu no meio de uma estrada movimentada em Los Angeles. Durante um período de tempo, ele permaneceu imóvel no saco de lona, exposto ao tráfego intenso. Surpreendentemente, Burden saiu ileso dessa experiência perigosa, possivelmente

graças a uma intervenção da polícia local, que recebeu uma denúncia anônima de emergência, encerrando assim a obra e levando o artista sob custódia.

Cabe destacar que essa *performance* ousada foi apenas uma das muitas ações extremas realizadas pelo artista, que se submetia com certa regularidade a atos perigosos nos quais arriscava sua vida. Cada uma dessas *performances* arriscadas poderia ter resultado em sua morte. Em outras *performances*, Burden arrastou-se sobre um piso coberto de vidro quebrado, levou um tiro como já mencionado e foi crucificado em cima de um carro. Ele considerava essas ações como um risco calculado, um elemento energizante. Esses exercícios dolorosos tinham o objetivo de transcender a realidade física. Ações provocativas como essas desafiaram as noções tradicionais de arte, explorando os limites do corpo humano e a relação entre o artista e o público. Seu trabalho desafiador buscava estabelecer um novo paradigma na arte, explorando os limites do corpo e da violência para provocar reflexões profundas e transformações na percepção do público. Por isso, ao apresentá-las em condições semicontroladas, Burden esperava que suas *performances* ajudassem as pessoas a alterar sua percepção da violência²⁶⁹.

Também no início da década de 1970, em Londres Stuart Brisley realizou *performances* que podem ser interpretadas como uma reação ao que ele percebia como um estado de insensibilidade e alienação na sociedade. Um exemplo notável disso é a *performance* de 1972 intitulada "*And for Today, Nothing*" (E para Hoje, Nada), que ocorreu no ambiente sombrio de um banheiro na *Gallery House*, em Londres. Nessa *performance*, Brisley ficou imerso por duas semanas em uma banheira preenchida com um líquido escuro e detritos flutuantes. Essa experiência provocativa e prolongada buscou transmitir uma sensação de desconforto e confrontação, desafiando o público a refletir sobre questões de identidade, condição humana e alienação social. "Nas suas próprias palavras, a obra foi inspirada pela angústia que sentia perante a despolitização do indivíduo que, temia ele, levaria à decadência tanto do indivíduo como das relações sociais²⁷⁰".

Em 1973 e 1974 o artista Dan Graham realizou um estudo profundo sobre o comportamento ativo e passivo do espectador, o que se tornou a base de várias de suas *performances*. No entanto, Graham tinha o desejo de unir o papel do *performer* ativo e do espectador passivo em uma única pessoa. Para alcançar esse objetivo, ele utilizou espelhos e equipamentos de vídeo que permitiam aos *performers* se tornarem espectadores de suas próprias ações. Essa auto-reflexão visual tinha como propósito criar uma consciência precisa

²⁶⁹GOLDBERG, 2006, p. 201.

²⁷⁰Ibid., p. 210.

de cada gesto realizado. Um bom exemplo desse conceito é a obra "*Two Consciousness Projection*" (1973). Nesta obra:

Graham criou uma situação que intensificava ainda mais essa consciência, pedindo a duas pessoas que viabilizassem (diante do público) o modo como se viam uma à outra. Uma mulher sentava-se em frente de um ecrã de vídeo que mostrava o seu rosto enquanto um homem olhava através da câmara de vídeo apontada para o rosto dela. Ela examinava os próprios traços e apresentava uma descrição verbal do que via enquanto o homem fazia o mesmo, expondo as suas impressões sobre esse mesmo rosto. Desta forma, tanto o homem como a mulher eram elementos activos, uma vez que criavam a *performance*, mas eram também espectadores passivos no sentido em que observavam mutuamente as suas *performances*²⁷¹.

A teoria de Dan Graham sobre as relações entre público e *performer* se baseava na influência brechtiana de criar um estado de desconforto e constrangimento no público, buscando assim diminuir a distância entre ambos. Em trabalhos posteriores, Graham aprofundou essa abordagem, incorporando elementos de tempo e espaço, além de técnicas de espelhos e vídeo, a fim de criar um efeito de passado, presente e futuro dentro de um espaço construído. Ao explorar o uso de espelhos e equipamentos de vídeo, Graham foi capaz de estabelecer uma relação temporal e espacial mais complexa em suas *performances*. Afinal, essas ferramentas permitiam a criação de uma perspectiva que mesclava momentos passados, presentes e futuros, desafiando a linearidade tradicional do tempo. Além disso, o uso desses elementos proporcionava uma experiência imersiva ao público, estimulando uma reflexão mais profunda sobre a relação entre tempo, espaço e a própria experiência performática. Em outra de suas obras, denominada "Present Continuous Past" (1974), Graham utilizou espelhos e vídeo.

O espelho funcionava como um reflexo do tempo presente, enquanto um efeito retroactivo obtido através dos vídeos mostrava ao performer espectador (neste caso o público) as suas acções passadas. Segundo Graham, "os espelhos refletem o tempo instantâneo sem duração [...], enquanto os vídeos retroativos fazem exatamente o contrário. ligando ambos numa espécie de fluxo duracional de tempo". Assim, ao entrar no cubo revestido com espelhos, os espectadores cobriam-se primeiro a si próprios no espelho e, ao fim de oito segundos, viam essas acções refletidas no vídeo. O "tempo presente" era a acção imediata do espectador, posteriormente apreendida pelo espelho e pelo vídeo em alternância. Assim, os espectadores ver-se-iam perante algo que tinham acabado de fazer, mas também estariam conscientes de que quaisquer acções futuras apareceriam no vídeo na condição de "tempo futuro"²⁷².

Por meio dessa abordagem, Graham buscava criar uma interação mais dinâmica e envolvente entre o público e o *performer*, rompendo com as convenções tradicionais de

²⁷¹GOLDBERG, 2006, p. 204.

²⁷²Ibid., p. 205.

distanciamento entre os dois. Seu objetivo era estabelecer um diálogo ativo, provocativo e crítico, no qual o público fosse desafiado a refletir sobre sua própria percepção do tempo, espaço e sua relação com a *performance* artística.

Marina Abramovic, por sua vez, destacou-se não apenas na década de 1970, mas também até os dias atuais, ao levar seu corpo aos limites físicos mais extremos em busca de uma experiência espiritual plena. Para isso, ela se propôs a compreender a dor ritualizada e o autoabuso, especialmente na forma como são exibidos por pacientes com distúrbios psicológicos, destacando a desconexão entre o corpo e o eu. Suas obras são igualmente angustiantes em relação às dos demais artistas citados anteriormente.

No início dos anos 1970, período de interesse deste estudo, as *performances* de Abramovic, conhecidas como "*Ritmo*", derivavam de uma série de instalações sonoras. Nesses momentos, ela gritava e dançava até a exaustão, colocava-se diante de um enorme ventilador e era surrada até desmaiar. Tais *performances* buscavam preparar seu corpo para a experiência espiritual.

Um dos exemplos mais notáveis dessa época é uma *performance* intitulada "*Rhythm 0*" (*Ritmo O*), na qual Abramovic autorizou todos os presentes na galeria *Studio Mona*, em Nápoles, a usarem seu corpo como quisessem durante seis horas. Nesse período a artista permaneceu em silêncio. Ao seu lado, havia uma mesa com 72 objetos variados, disponíveis para que os visitantes os utilizassem como achassem apropriado na artista²⁷³.

Estes podiam utilizar instrumentos para infligir dor e causar prazer, colocados numa mesa à sua disposição. Três horas depois, as roupas haviam sido arrancadas do corpo com navalhas e tinha a pele lacerada ; um revólver carregado, apontado à sua cabeça, acabou por provocar uma luta entre os torturadores, levando a sessão a um desconcertante final.²⁷⁴

Como visto no trecho acima, após três horas, já com suas roupas arrancadas, com diversas mutilações pelo corpo e com a artista obrigada a segurar uma pistola carregada com o cano em sua boca, a *performance* chegou ao fim.

Entre 1976 a 1988, Marina Abramovic desenvolveu muitas *performances* em colaboração com seu parceiro, Ulay²⁷⁵. Essa colaboração teve início a partir de um encontro no *D'appel*, um espaço alternativo dedicado à *performance* em Amsterdã. Juntos, eles exploraram temas como dor, tolerância nas relações entre eles próprios e entre o público, e a

²⁷³ABRAMOVIC, Marina. **Pelas paredes**: Memórias de Marina Abramovic. 1. ed. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

²⁷⁴GOLDBERG, 2006, p. 205.

²⁷⁵Nome artístico de Frank Uwe Laysiepen.

efemeridade dos relacionamentos. O tema central desse período foi a "Relação", presente em trabalhos como "*Relation in movement*", "*Relation in space*", "*Imponderabilia*", "*Rest Energy*" e, por fim, "*The lovers - the great wall walk*".

Na obra intitulada "*Imponderabilia*" (1977), os dois artistas ficavam nus, um de frente para o outro, cada um apoiado em um batente de porta. O público tinha que passar entre os corpos para entrar no espaço da exposição. Já na obra intitulada de "*Rest Energy*" (1980), Abramović e Ulay apresentaram uma *performance* de alto impacto. Nessa peça, Marina segurava um arco enquanto Ulay puxava a corda, apontando uma flecha diretamente para o coração de Marina. Ambos se inclinavam para trás gradualmente, aumentando a tensão na corda da arma e no público. Durante todo o processo, um microfone captava e amplificava os batimentos cardíacos dos artistas, permitindo que o público os ouvisse. À medida que a tensão da flecha aumentava, a situação se tornava mais perigosa. Esta *performance* durou apenas quatro minutos e dez segundos e tinha como tema principal a confiança total, ressaltando a entrega que os casais permitem em suas relações e o perigo inerente presente nelas. Ou seja, as ações de parceiros em seus relacionamentos são como essa flecha, sempre apontada para o peito, que ameaça a vida dessas relações. Essas *performances* desafiadoras exploraram os limites físicos e psicológicos, envolvendo uma interação intensa entre os artistas, o público e o ambiente circundante. Por meio dessas experiências, Marina Abramović e Ulay investigaram temas como confiança, vulnerabilidade, riscos emocionais e os extremos a que o corpo humano pode ser levado em nome da arte.

Abramovic e Ulay compartilharam um relacionamento pessoal e profissional por um período de 12 anos. Durante esse tempo, eles colaboraram na criação de várias obras que exploravam temas como o amor e as conexões interpessoais, abordando também os aspectos danosos e a dependência gerada nesse contexto. As obras que criaram juntos como casal abordaram a dinâmica complexa dos relacionamentos humanos, expondo as experiências emocionais intensas e, por vezes, conflituosas, que surgem quando as pessoas se envolvem emocionalmente entre si. Essa colaboração artística refletia uma profunda investigação sobre os limites da intimidade e os desafios enfrentados nos vínculos afetivos, proporcionando uma reflexão sobre as implicações emocionais e psicológicas que essas relações podem acarretar. As obras resultantes dessa parceria não apenas exploravam as experiências pessoais de Abramovic e Ulay, mas também buscavam provocar uma resposta emocional e reflexiva no público, convidando-os a refletir sobre suas próprias relações interpessoais e a natureza complexa do amor e da dependência emocional. Essa colaboração conjunta representou uma contribuição significativa para a arte performática, abrindo caminho para novas formas de

expressão artística e abordando questões profundas relacionadas à condição humana. Após o término de seu relacionamento, Marina Abramović e Ulay realizaram ainda duas *performances* conjuntas notáveis²⁷⁶.

A primeira delas foi intitulada "*The Lovers*" em 1988, marcando o encerramento de mais de 20 anos de convivência e colaboração artística entre os dois. Nessa última *performance*, que teve duração de aproximadamente três meses, iniciada em 30 de março de 1988, Abramovic e Ulay partiram por caminhos diferentes e complementares: enquanto ela percorreu as montanhas, ele atravessou a parte plana do deserto, até se encontrarem em junho do mesmo ano, na província de *Shaanxi*, na China, onde se abraçaram pela última vez e se despediram. Nessa obra, cada um dos artistas percorreu 2.500 quilômetros ao longo da Muralha da China. Essa caminhada simbolizou o fim da relação deles, além de explorar temas como separação, solidão e encontro.

A segunda obra significativa do ex-casal foi intitulada *The Artist is Present* (A artista está presente). Essa obra se estendeu por 512 horas ao longo de três meses, com duração de seis dias por semana e sete horas e meia por dia. Durante esse período, os espectadores tinham a oportunidade de sentar-se diante da artista e estabelecer um contato visual direto, sem a necessidade de palavras, absorvendo a energia presente naquele momento. A dedicação de Abramović em se conectar com mais de 1000 pessoas ao longo da exposição demonstra o comprometimento e a entrega da artista em compartilhar sua presença autêntica. Durante a execução desta *performance*, um evento inesperado ocorreu: o *performer* e ex - companheiro Ulay surpreendeu Marina Abramović ao fazer uma aparição não programada. Essa intervenção surpresa adicionou uma camada adicional de intensidade emocional à interação entre os dois, reafirmando sua conexão e a história compartilhada entre eles. Esse momento se tornou um dos marcos mais notáveis na carreira de Abramović, que é amplamente reconhecida por sua notável presença no mundo da arte. Um vídeo desse encontro especial entre Ulay e Abramović no MoMA se tornou viral na internet, capturando um momento significativo que simbolizava o encontro após a separação do casal.²⁷⁷ Essas ações artísticas exploraram intensamente a temática dos relacionamentos e deixaram um impacto significativo no campo da *performance*²⁷⁸.

²⁷⁶ABRAMOVIC, Marina. **Pelas paredes:** Memórias de Marina Abramovic. 1. ed. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017

²⁷⁷Ulay lamentavelmente faleceu em 2020 devido a complicações relacionadas a um câncer linfático, encerrando sua carreira e seu impacto na cena artística contemporânea. Sua colaboração com Marina Abramović permanece como um marco significativo na história da arte.

²⁷⁸ABRAMOVIC, Marina. **Pelas paredes:** Memórias de Marina Abramovic. 1. ed. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

Outras *performances* notáveis aconteceram em 1976 incluindo "*Pair Behaviour Tableaux*" (Quadros de Comportamento em Par) de Scott Burton, realizada no Museu Guggenheim, em Nova Iorque. Essa *performance*, com duração de uma hora, contou com a participação de dois *performers* masculinos e consistiu em cerca de oitenta poses estáticas, cada uma mantida por alguns segundos. Cada pose revelava o vocabulário da linguagem corporal de Burton, seguido de uma diminuição gradual da iluminação. Observadas a uma distância de aproximadamente vinte metros, as figuras apresentavam uma aparência enganadora de esculturas.

No ano de 1977, as *performances* de Tina Girouard exploraram trajes e cerimônias inspiradas principalmente nas celebrações do *Mardi Gras* e nos rituais da tribo indígena *hopi*. Ao combinar elementos dessas tradições cerimoniais, Girouard apresentou a *performance* intitulada "*Pinwheel*"²⁷⁹ no Museu de Arte de Nova Orleans.

Nesta obra, vários *performers* cavam um quadrado no piso da entrada principal do museu, usando tecido para dividir o quadrado em quatro seções que representavam o que a autora designou por personagens animais, vegetais, reais e outras. Lentamente, tecidos e vários objetos de cena eram cerimoniosamente acrescentados pelos *performers*, transformando o padrão existente naquilo que a artista considerava "uma série de imagens arquetípicas do mundo": Girouard pretendia que as ações ritualizadas colocassem os actores num contexto "simbólico do universo": conforme ao espírito das cerimônias indígenas, e que, ao fazê-lo, criassem precedentes para versões contemporâneas²⁸⁰.

3.1.2 Explorações da *Performance*: Brasil (1960-1970)

No contexto brasileiro, ao examinarmos o desenvolvimento da *performance* nas artes visuais, é frequente associá-la a um campo de resistência e persistência, especialmente durante as décadas de 1960 e 1970. É importante destacar que essa época foi marcada por eventos significativos, como o golpe de 1964, seguido pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5), que foi um decreto emitido em 13 de dezembro de 1968 pela ditadura militar, que estava no poder desde o golpe de 1964. O decreto concedeu amplos poderes ao governo militar, o que resultou em uma série de medidas repressivas, como a censura à imprensa, a suspensão de direitos civis, a perseguição política, a prisão arbitrária de opositores e a cassação de mandatos parlamentares²⁸¹.

²⁷⁹Pinwheel pode ser traduzido para o português como *Catavento* ou Espiral Giratória.

²⁸⁰GOLDBERG, 2006, p. 211.

²⁸¹No período da Ditadura Militar no Brasil, um regime autoritário teve início com o golpe militar em 31 de março de 1964, quando o presidente João Goulart foi deposto. Esse regime se estendeu por 21 anos, de 1964 a 1985, caracterizado pela imposição da censura à imprensa, restrição dos direitos políticos e perseguição

O Ato Institucional nº 5 marcou um período de intensificação da repressão e da violação dos direitos humanos, com impactos duradouros na sociedade brasileira. Considerado um dos eventos mais sombrios e repressivos do regime militar brasileiro, caracterizou um período de endurecimento do autoritarismo e da perseguição política. Esse ato teve um impacto profundo na sociedade brasileira, aprofundando a censura e a repressão, resultando em um clima de medo e silenciamento de vozes e corpos dissidentes.

Em resposta a esse contexto, o ano de 1968 foi marcado por protestos estudantis, movimentos sociais e artísticos engajados que buscavam resistir ao autoritarismo e lutar por liberdade, justiça social e democracia. Por meio de manifestações, greves e ocupações, diversos setores da sociedade se mobilizaram contra as políticas opressivas do regime.

Esses acontecimentos contribuíram para um ambiente de repressão, no qual a experiência direta e corporal tornou-se fundamental para as obras de arte. Inspirado por essa perspectiva, Frederico Morais organizou, em 1971, os chamados *Domingos da Criação*²⁸², uma série de eventos que ocorreram ao longo de seis edições. Nessa época, Morais atuava como coordenador de cursos no MAM Rio (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e já vinha desenvolvendo práticas educativas no Bloco Escola do museu, que se afastava cada vez mais do ensino de técnicas artísticas específicas.

A noção de ateliê de Morais expandiu-se para além de um espaço físico específico. Qualquer local onde professores e alunos pudessem se reunir passava a ser um ateliê, e a técnica artística deveria se adaptar aos materiais disponíveis. Com a proposta de atividades

policial aos opositores do governo. Adicionalmente, práticas necropolíticas foram adotadas, resultando em torturas, mortes e desaparecimentos de indivíduos. Durante esse longo período, o Brasil testemunhou inúmeras atrocidades, incluindo torturas, assassinatos e casos de pessoas que desapareceram sem deixar rastros. Para investigar essas graves violações dos direitos humanos, foi instituída a Comissão Nacional da Verdade em 2011, sob a liderança da ex-presidenta Dilma Rousseff. Em 2014, a Comissão divulgou um relatório final contendo uma lista com os nomes das vítimas mortas ou desaparecidas durante o regime, totalizando 434 pessoas, sendo 191 assassinadas e 243 desaparecidas. Segundo informações da organização internacional de direitos humanos *Human Rights Watch*, aproximadamente 20 mil pessoas foram submetidas à tortura durante o período da ditadura no Brasil. O relatório elaborado pela Comissão da Verdade, redigido por seis comissários, afirmou que os crimes cometidos nesse período, tais como assassinatos, práticas de tortura, desaparecimentos políticos e ocultação de cadáveres, foram considerados "crimes contra a humanidade". Eles também alegaram que essas ações faziam parte de uma "política sistemática" que persistiu ao longo de todos os anos da ditadura. O coordenador da Comissão, Pedro Dallari, salientou que os números ainda não são definitivos e podem aumentar. Para um estudo mais aprofundado sobre as torturas e assassinatos ocorridos durante a ditadura militar no Brasil, existem várias obras disponíveis, como "A Casa da Vovó: Uma biografia do DOI-Codi (1969-1991)" de Marcelo Godoy (2014), "Tortura e sintoma social" de Maria Rita Kehl (2010), "Dossiê Herzog: Prisão, tortura e morte no Brasil" de Fernando Pacheco Jordão (2005), "Setenta" de Henrique Schneider (2019), "A ditadura envergonhada" de Elio Gaspari (2002), dentre outros que também abordam esse sombrio período da história brasileira.

²⁸²Essas experiências e reflexões estão documentadas em: GOGAN, Jessica em colaboração com MORAIS, Frederico. **Domingos da Criação**: Uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017. O livro oferece uma visão abrangente e aprofundada sobre os Domingos da Criação, explorando suas raízes históricas, os princípios que os nortearam e os impactos que tiveram no campo da arte e da educação.

experimentais, Morais atraiu um grande número de pessoas para a área externa e os jardins do museu. Durante esses eventos ocorria uma combinação de tudo: *happenings*, festas, arte, educação e, principalmente, experimentações. Essa proposta radical e inovadora tinha como premissas que todos os materiais, incluindo sobras industriais, poderiam ser utilizados na criação de obras de arte, que todas as pessoas possuem uma capacidade inata de criar quando motivadas e que a arte substitui o objetivo pelo processo criativo.

Os Domingos da Criação foram organizados por Frederico Morais em uma série de encontros temáticos, cada um abordando uma temática específica. Esses temas incluíam *Um Domingo de Papel*, *O Domingo por um Fio*, *Domingo de Tecido*, *Domingo Terra a Terra*, *O Som do Domingo* e *Corpo a Corpo do Domingo*. Esses encontros visavam promover a criatividade e a participação ativa das pessoas, proporcionando um ambiente propício para expressão artística e experimentação. De acordo com Frederico Morais, todas as pessoas têm potencial criativo, a menos que sejam impedidas por algum tipo de repressão, como a repressão educacional, familiar ou política. Essa visão ressalta a importância de criar espaços e oportunidades para que as pessoas desenvolvam sua criatividade e expressem suas vozes de maneira livre e autêntica. Cabe ressaltar que esses eventos foram realizados em um momento histórico marcado por severas restrições à liberdade de expressão e à participação cidadã. Os Domingos da Criação propunham uma abordagem radicalmente inovadora ao envolver o público de forma ativa e proporcionar experiências artísticas imersivas.

Durante esses encontros, diversas formas de expressão artística eram exploradas, buscando ultrapassar as barreiras tradicionais entre arte e público. Essa iniciativa visava romper com a passividade do espectador, estimulando-o a se tornar co-autor da obra de arte por meio de sua participação ativa e criativa. Os Domingos da Criação representaram um importante marco na ampliação dos horizontes da arte e da educação, questionando os conceitos preestabelecidos de arte, museu e educação. Ao incentivar a experimentação, a utilização de materiais diversos e a desconstrução das hierarquias artísticas, esses eventos proporcionaram um espaço de liberdade e resistência dentro do contexto opressivo da ditadura militar. É importante destacar também que Os Domingos da Criação ocorreram em meio às transformações radicais na arte e cultura brasileira durante as décadas de 1960 e 1970, ampliando os conceitos de arte e educação, bem como o papel do museu nesse contexto. Com efeito, os Domingos da Criação constituíram-se como um exemplo de como a arte pode ser uma ferramenta de questionamento e transformação social, permitindo que os indivíduos expressassem suas vozes e experiências em um momento de repressão e censura.

No livro *Kinetics of the Movement*, publicado em 1969, o crítico inglês Guy Brett destaca o cinetismo²⁸³ brasileiro dos anos 1960 como algo distintivo em relação a outras manifestações artísticas cinéticas ao redor do mundo. Enquanto em outros países o cinetismo na arte concentrava-se em experimentações com escultura e pintura, no Brasil essa linguagem do movimento estendia-se também para experiências envolvendo o corpo, enfatizando sua participação ativa na obra. Brett mencionou diversos exemplos representativos dessa abordagem, como os "*Bichos*" de Lygia Clark, os "*Parangolés*" de Hélio Oiticica e o "Ovo" e o "*Divisor*" de Lygia Pape. Essas obras destacam-se por sua interatividade e convite à participação do espectador, ampliando os limites da arte cinética tradicional e estabelecendo uma conexão mais direta entre obra de arte e corpo.²⁸⁴ Lygia Clark, em sua prática artística, questionou o próprio rótulo de "artista", pois acreditava que essa designação a distanciava do público. Em vez disso, ela preferia ser chamada de "propositora", uma vez que sua abordagem artística ia além da mera representação visual, buscando estabelecer uma experiência estética multissensorial. Em sua obra, Clark explorou a interseção entre a psicanálise e a expressão artística, investigando as sensações que poderiam ser estabelecidas entre o corpo e o espaço por meio de objetos sensoriais, como sacos plásticos, pedras, conchas, luvas, entre outros.

Lygia Clark, uma das principais signatárias do neoconcretismo, juntamente com Lygia Pepe e Hélio Oiticica apresentou - no início da década de 1960 em diante - uma série de objetos que somente ganham sentido quando manuseados pelos indivíduos, evidenciando-se como estruturas vivas ou organismos relacionados. Objetos precários como pedra, saco plástico e ar tornavam-se paráfrases de um corpo²⁸⁵.

Na reavaliação da presença do objeto na arte, juntamente com a participação do espectador, não estava prevista a desmaterialização do objeto. "Ao contrário, o objeto apresentava-se inconcluso, como potencialidade aguardando o gesto participativo que o atualizaria²⁸⁶". O corpo, nesse contexto, foi concebido como resultado do entrelaçamento de conceitos e processos, passando a ser compreendido tanto na experiência artística quanto na reflexão teórica como um elemento intrínseco ao contexto da obra. Assim, o corpo foi percebido como uma complexa rede de significados que poderiam ser explorados

²⁸³O cinetismo é um movimento artístico que se desenvolveu na década de 1950, principalmente na Europa e na América Latina, e que se concentra na representação e criação de movimento nas obras de arte. O termo "cinetismo" deriva da palavra grega *kinēsis*, que significa movimento. Os artistas cinéticos exploram a noção de movimento e dinamismo por meio de diferentes técnicas e recursos visuais. Eles utilizam elementos como a repetição, a sequência, a interação de cores e formas, bem como mecanismos mecânicos ou motores para criar efeitos de movimento nas suas obras.

²⁸⁴MELIN, 2008, p. 23-24.

²⁸⁵Ibid., p. 25.

²⁸⁶Ibid., p. 27.

artisticamente, abrindo possibilidades de criação e de interação com o espectador. Para Hélio Oiticica o mundo era como seu museu: um espaço constantemente aberto à exploração criativa. Assim, a experiência ambiental que ele formulou a partir dos anos 1960 envolvia uma relação intensa com as ruas do Rio de Janeiro, apropriando-se do espaço público e estabelecendo-o como obra.

Ainda nesse período, é importante destacar também a participação de Antônio Manuel no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970, no qual propôs o próprio corpo como obra. Embora tenha sido recusado pelo júri, na noite de abertura da exposição o artista apresentou-se completamente nu ao público como uma obra rejeitada.

Por fim, no Recife, nas décadas de 1970 e 1980, Paulo Bruscky realizou uma série de ações no espaço urbano. Uma de suas *performances* mais famosas foi quando, em 1978, ele caminhava pelas ruas ou no interior da Livraria Moderna, no centro da cidade, sentado entre os livros ou na vitrine, com uma placa pendurada no pescoço com a pergunta: *O que é arte? Para que serve?*

Na década 1970, grande parte dos trabalhos produzidos pela primeira geração de vídeos consistia principalmente no registro de gestos performáticos diante da câmera. Esses procedimentos continuam sendo utilizados por uma considerável gama de artistas até os dias atuais, seja como uma variante ou uma extensão de suas práticas. Além de serem encontrados em vídeos, também são observados em ações performáticas direcionadas para a fotografia. Exemplos dessas práticas podem ser encontrados nas obras de artistas como Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Antônio Manuel, Paulo Bruscky, entre outros. Na obra “Made in Brasil”, Leticia Parente borda na sola dos próprios pés com a frase “Made in Brasil”. Em sua obra, “Estômago Embrulhado”, Paulo Herkenhoff mastiga folhas de jornal. Já em “Passagens” Anna Bella Geiger sobe degraus de uma escada. Em “A arte de desenhar”, Regina Silveira realiza uma série de gestos provocativos e obscenos. Todas essas obras foram criadas na década de 1970, e são exemplos de experiências realizadas por artistas brasileiros nos primeiros anos da década de 1970. Esses exercícios foram possíveis graças ao uso de apenas duas câmeras Sony Portapak, uma no Rio de Janeiro, pertencente ao cineasta Jom Tob Azulay, e outra em São Paulo, no MAC/USP, por iniciativa de seu então diretor, Walter Zanini.

O uso do vídeo e de outras tecnologias permitiu a ampliação do conceito de *performance* nas artes visuais brasileiras. Nesse período, também surgiram os procedimentos que envolviam a necessidade de outra ação para sua realização, ou seja, o ato do artista como ativador de outros atos por parte dos participantes, introduzindo a ideia de obra como

proposição ou instrução. Os artistas já citados Hélio Oiticica e Lygia Clark foram exemplos notáveis dessas abordagens. Suas obras demandavam do espectador a utilização ou manipulação das obras, uma vez que a simples contemplação não era suficiente para revelar seu significado. Essas experiências interativas buscavam promover uma relação ativa e engajada entre o espectador e a obra de arte, explorando a participação como elemento essencial para a compreensão e vivência completa da obra. Nesse período, a participação do espectador era essencial para a reavaliação do objeto, conferindo ao artista o papel de proponente de ações que seriam concretizadas pelo espectador-participante.

Cildo Meireles é outro exemplo relevante, com obras que incorporam instrução e compartilhamento com o espectador, como é o caso da conhecida série "Circuitos Ideológicos" de 1970, que inclui o Projeto Coca-Cola e o Projeto Cédulas. No Projeto Coca-Cola, Meireles gravou informações e opiniões críticas nas garrafas de refrigerantes, especificamente nas embalagens de retorno. Essas garrafas são posteriormente devolvidas à circulação. Para a realização desse processo, utilizou-se o método de decalque com tinta branca vitrificada, que permanece invisível quando a garrafa está vazia, mas se torna visível quando está cheia, contrastando com o líquido escuro da Coca-Cola. Essa técnica provoca um efeito visual intrigante e revela as inscrições contra o fundo do líquido contido na garrafa. A abordagem buscava envolver o espectador de forma crítica e estimular a reflexão sobre o consumo e a indústria. Já no Projeto Cédulas, Meireles intervém em notas de dinheiro, inserindo mensagens contra a ditadura e demais demandas políticas, críticas e sociais nas cédulas. Essa ação subversiva sublinha a influência do sistema econômico na estruturação das relações de poder e evidencia a capacidade da arte em transgredir os limites institucionais e disseminar mensagens subversivas por meio de objetos banais, como garrafas e cédulas. Ambas as obras da série Circuitos Ideológicos revelam a postura engajada de Cildo Meireles, sua habilidade em utilizar símbolos do cotidiano e sua capacidade de questionar as ideologias dominantes. Ao descontextualizar objetos e símbolos do consumo e da economia, o artista proporciona uma reflexão crítica sobre o papel do indivíduo na sociedade e as estruturas de poder que moldam as relações humanas²⁸⁷.

Essas obras representam uma contribuição significativa para o campo da arte conceitual e da arte política, desafiando convenções estéticas e estimulando o espectador a questionar as noções preestabelecidas de significado e valor. Por meio dessa série, Cildo Meireles estabelece um diálogo instigante entre arte e política, convidando o público a refletir

²⁸⁷BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história das artes no Brasil**. 2. ed. Campinas, SP: Átomo, 2008.

sobre as implicações ideológicas presentes em objetos e símbolos do cotidiano. Essas obras demonstram o poder da arte conceitual, que pode ser utilizada de forma a desafiar as estruturas de poder vigente. Tais obras também se aproximam da noção de *performance*, uma vez que envolvem um processo que se estende ao espectador-participante, levando-nos a refletir sobre a tentativa de manter esses procedimentos tão fluidos, atravessados pelo tempo, determinados, consumidos e transformados. Essas obras exemplificam a abordagem conceitual e provocativa do artista em relação à crítica social e política, que pode ser expressa por meio de objetos banais ou do seu corpo como é o caso da *performance art*.

No final dos anos 1970, surgiram em São Paulo diversos grupos de artistas que realizavam intervenções e ocupavam espaços não convencionais para a prática artística, além de promoverem ações nos circuitos estabelecidos, incluindo galerias de arte. Um desses grupos foi o 3Nós3, composto por Hudinilson Jr, Mario Ramiro e Rafael França. O objetivo declarado do grupo era inverter a percepção habitual do espaço da cidade. Eles preferiam utilizar o termo "intervenção" para descrever suas ações. Uma das intervenções mais destacadas do grupo ocorreu em 1979, quando, “durante a noite, o grupo ‘lacrou’ com um ‘X’ de fita crepe a porta de algumas galerias de arte da cidade, deixando um pequeno cartaz, no qual se lia: O que está dentro fica, o que está fora se expande...²⁸⁸”. Essas ações exemplificam a expansão das práticas artísticas para além dos limites tradicionais, abrangendo o espaço público e incorporando a participação ativa do espectador. Os artistas tinham como intuito desafiar as convenções estabelecidas, questionar o papel da arte e engajar o público em suas criações de maneira significativa.

Esses exemplos evidenciam a necessidade de democratizar a arte e questionar seu propósito e significado na sociedade. Eles revelam a busca por novas formas de expressão artística que transcendem os espaços tradicionais das galerias e dos museus, transformando o próprio espaço público em parte da obra, tal como propunha Hélio Oiticica. Essas manifestações artísticas também representam uma resistência ao sistema estabelecido e às normas preestabelecidas, desafiando o "organismo" e suas estruturas opressivas.

Nas décadas seguintes, a arte no Brasil experimentou um impulso significativo com o surgimento de espaços culturais e a adoção de novas tecnologias, como o vídeo, nas *performances* artísticas. Essa evolução e suas implicações serão abordadas com maior profundidade na próxima seção.

²⁸⁸MELIN, 2008, p. 31

Em resumo, podemos dizer que na década de 1960 e 1970 a *performance art* refletiu a rejeição dos materiais tradicionais, como tela, pincel e cinzel, em favor de uma abordagem conceitual. Nesse contexto, os artistas *performers* passaram a utilizar seus próprios corpos como meio de expressão artística, já que a arte conceitual valorizava a experiência do tempo, do espaço e do material, em vez de se limitar à representação por meio de objetos. O corpo humano, então, tornou-se o meio de expressão mais direto para materializar esses conceitos, e a *performance art* se tornou a maneira mais fiel de aplicar de forma prática as teorias da arte conceitual. Por meio das *performances*, os artistas puderam explorar e manifestar conceitos artísticos de forma viva, fugindo das limitações impostas pelos objetos materiais. Dessa forma, a *performance* se tornou uma poderosa forma de expressão que permitia aos artistas explorar a relação entre o corpo, o tempo, o espaço e as ideias de forma imediata e impactante.

As ideias sobre o espaço, por exemplo, podiam ser tão bem interpretadas no espaço real quanto no formato convencional, bidimensional da tela; a noção de tempo podia ser sugerida através da duração de uma *performance* ou com a ajuda de monitores e de feedback de vídeo. Certas características atribuídas à escultura - a textura do material ou a disposição dos objectos no espaço - tornavam-se ainda mais tangíveis na apresentação ao vivo. Essa tradução de conceitos em obras ao vivo resultou em *performances* frequentemente abstratas aos olhares do espectador, uma vez que raramente se tentava criar uma impressão visual mais abrangente ou dar pistas para a compreensão da obra mediante o uso de objetos ou de elementos narrativos. O ideal era que o espectador conseguisse, por associação, intuir a experiência específica perante a qual o performer o colocava²⁸⁹.

Alguns artistas, por sua vez, forneciam instruções aos espectadores, convidando-os a encenar suas próprias *performances*. Essas abordagens tinham como objetivo principal estimular o público a questionar os limites da arte. Por exemplo: onde terminava a investigação científica ou filosófica e começava a arte? O que diferenciava a tênue linha que separa a arte da vida? Essas questões levavam à reflexões sobre as fronteiras e interseções entre diferentes disciplinas e campos de conhecimento, desafiando as concepções tradicionais sobre o que é considerado arte e explorando as relações complexas entre a arte e a vida.

Durante o período analisado, surgiram inúmeras *performances* que abrangeram uma ampla variedade de materiais, sensibilidades e intenções, transcendendo as fronteiras disciplinares estabelecidas. No entanto, mesmo com essa diversidade, foi possível identificar diferentes categorias de obras. Embora essa classificação possa parecer subjetiva, ela desempenha um papel fundamental como uma chave necessária para a compreensão da

²⁸⁹GOLDBERG, 2006, p. 194.

performance artística durante o século XX e sua evolução para o século XXI. Isso permite uma análise mais aprofundada e uma contextualização adequada das diferentes manifestações artísticas que ocorreram nesse período.

Os *performers* exploraram diversas fontes de inspiração para a estrutura de suas obras, buscando referências em rituais antigos, no mundo do entretenimento e do espetáculo. Alguns recorreram às técnicas do cabaré e do teatro de variedades como uma forma de transmitir suas ideias, seguindo uma abordagem similar à adotada pelos dadaístas e futuristas em períodos anteriores. Outros artistas exploraram rituais e cerimônias como fonte de inspiração e incluíram investigações e ritos de origens pagãs, cristãs e das culturas indígenas americanas em seus trabalhos. Essas *performances* frequentemente evocavam o formato de eventos ao vivo, proporcionando uma experiência imersiva e participativa para o público. Ao resgatar essas tradições e incorporá-las em sua arte, os *performers* estabeleceram conexões entre o passado e o presente, explorando temas de identidade, cultura e espiritualidade. A referida abordagem expandiu consideravelmente o âmbito da arte performática, possibilitando uma análise mais abrangente das raízes culturais e rituais que influenciam nossa vivência coletiva. Além disso, demonstrou de forma contundente sua capacidade de desafiar as estruturas de poder instituídas, conforme discutido de forma aprofundada neste estudo.

Os exemplos citados nesta seção, representam apenas uma pequena parcela dos artistas performáticos que desempenharam um papel fundamental na evolução da *performance art* durante o período mencionado. Suas obras e abordagens únicas foram cruciais para ampliar os horizontes da arte e desafiar as convenções estabelecidas, deixando um impacto duradouro no campo da *performance art* em escala global. Ao explorarem diferentes formas de expressão e interação com o público, esses artistas expandiram os limites tradicionais da arte, criando espaços para experimentação, questionamento e reflexão. Suas *performances*, muitas vezes provocativas e desafiadoras, proporcionaram uma experiência visceral e imersiva, convidando o espectador a participar ativamente do processo artístico e a repensar sua própria relação com a arte. Além dos exemplos mencionados, é importante destacar que a diversidade de artistas e abordagens dentro da *performance art* é vasta. Cada artista trazia sua visão única, explorando temas como identidade, política, corpo, gênero, cultura e muito mais. Essa multiplicidade de perspectivas e narrativas enriqueceu ainda mais o campo da *performance art*, tornando-o um terreno fértil para a expressão artística e o engajamento social.

Os impactos desses artistas e suas obras transcendem o período em que atuaram. Suas contribuições ajudaram a estabelecer a *performance art* como uma forma de expressão

legítima e influente, reconhecida e estudada nos meios artísticos e acadêmicos. Seu legado continua a inspirar novas gerações de artistas, que encontram na *performance art* uma poderosa ferramenta para questionar, desafiar e refletir sobre o mundo ao seu redor e as formas de governo impostas. É importante ressaltar que a *performance art*, como forma de expressão, continua a evoluir e se reinventar até os dias atuais. Novos artistas e movimentos emergem constantemente, trazendo novas abordagens, conceitos e tecnologias para expandir ainda mais o campo da *performance art*. Assim, essa forma de arte continua a ser um terreno fértil para a experimentação e a expressão criativa, deixando um legado duradouro na história da arte, como veremos nas próximas seções.

3.1.3 Mapeamento da evolução da *Performance*: Brasil e Mundo (1980 - 2000)

Conforme discutido anteriormente, a partir das décadas de 1960 e 1970 observou-se o surgimento de numerosos artistas plásticos que se dedicaram exclusivamente à arte da *performance*²⁹⁰ em todo o mundo. No Brasil, apesar de São Paulo ter sido um importante centro de experimentação teatral durante os anos 1970, com a apresentação de obras de renomados artistas como Arrabal, Bob Wilson, o Living Theatre e Jérôme Savary, que trabalhou no Teatro Ruth Escobar, grande parte das informações referentes a essa efervescente época de experimentação não foi transmitida aos artistas emergentes, com exceção das montagens realizadas pelo Teatro Oficina²⁹¹. Essa lacuna na transmissão de conhecimento e experiência pode ter resultado em uma perda significativa de referências e aprendizado para os artistas mais jovens. A falta de registro e documentação adequados dessas experiências teatrais dificulta o acesso e a compreensão desse importante período artístico. É essencial buscar formas de preservar e compartilhar esse conhecimento para enriquecer o cenário artístico e permitir que novos artistas se beneficiem da rica história teatral de São Paulo²⁹².

Durante as décadas de 1960 e 1970 ocorreu uma concentração de ações no país, descritas pelo crítico Mário Pedrosa como experimentação livre, que correspondiam a uma reavaliação profunda da avaliação do objeto na arte. Os artistas brasileiros adotaram novas mídias e procedimentos, e essa experimentabilidade serviu para designar uma experiência

²⁹⁰Aqui cabe um adendo. Os estudos relacionados à *performance* abrangem uma variedade de campos, como a semiótica e a linguística, entre outros. No entanto, devido à limitação de tempo e ao escopo de pesquisa desta tese, não aprofundaremos esses campos. Explorar essas áreas poderia desviar-nos do objetivo principal deste trabalho e requereria o desenvolvimento de outra tese.

²⁹¹COHEN, 2007, p. 25.

²⁹²Ibid.

que, no âmbito do sensível, necessariamente envolvia o corpo. Houve uma transição da esfera da contemplação para o campo da participação mais efetiva, o que significava incluir o espectador na obra. Conforme proposto por Hélio Oiticica, essa inclusão se dava por meio de uma total incorporação, ou seja, um procedimento que exigia a completa aderência do corpo à obra e da obra ao corpo. No caso de Oiticica, isso se traduzia em uma prática denominada "vivências", na qual o espectador-participante se tornava um agente da experiência. Na década de 1980, Márcia X e Alex Hamburguer ganharam destaque como artistas de *performance* no Rio de Janeiro, contribuindo significativamente para o panorama artístico da época.

Para Cohen, no contexto brasileiro, a assimilação da *performance* revelou um típico processo de "colonização cultural", "no qual os mais recentes avanços da cultura americana ou europeia são excessivamente valorizados pela mídia e assumidos de maneira rápida e superficial, gerando eventos, obras e publicações equivocadas, e um público despreparado"²⁹³. É importante notar que essa colonização cultural apontada por Cohen pode impactar a compreensão e a produção da *performance* artística, levando a uma falta de aprofundamento e apropriação inadequada dos conceitos e práticas envolvidos. O desenvolvimento genuíno da *performance* como forma de expressão artística requer uma análise crítica e um engajamento mais profundo com sua história, conceitos e técnicas, a fim de evitar a reprodução superficial e a diluição de sua essência, fato que, em muitos casos, não ocorreu no Brasil. Cohen levanta ainda questões pertinentes em relação às formulações teóricas sobre a expressão artística da *performance*. Segundo ele, embora tenham sido realizadas várias manifestações práticas de *performance* no Brasil desde 1982, é escasso o desenvolvimento conceitual dessa forma de expressão, além do baixo número de formulações teóricas elaboradas para compreender e contextualizar a *performance* como prática artística na época.

No Brasil, houve uma associação da *performance* ao "acontecimento de vanguarda", o que fez com que qualquer artista ou grupo que realizasse um trabalho menos acadêmico fosse rotulado como *performance*, independentemente de haver ou não uma conexão clara com o que é amplamente entendido como *performance* no mundo. Isso ocorreu devido à falta de familiaridade do público brasileiro com o conceito teórico da *performance art*. Embora as *performances* brasileiras compartilhassem elementos com a *performance art*, como a fusão de linguagens, o uso de tecnologia, a liberdade temática e a abordagem experimental, o que as diferenciava era o nível de preparação e a base sólida de produção e pesquisa que sustentava os espetáculos da *performance art*. Ou seja, o que diferenciava esses trabalhos da

²⁹³COHEN, 2007, p. 16.

performance art apresentada mundo afora e a *performance* apresentada no Brasil era principalmente o nível de preparação, que resultava em espetáculos sustentados por uma base de produção e pesquisa mais sólida (por exemplo, realizadas por artistas e grupos que se dedicam especificamente a essa forma de expressão). As criações provenientes desse processo possuem um impacto estético mais contundente, combinando exploração temática e formalização que as distinguem das produções teatrais convencionais.

A *performance art* busca alcançar um resultado estético e conceitual mais profundo, transcendendo as fronteiras da simples encenação teatral. Essa abordagem requer um comprometimento maior por parte dos artistas, resultando em trabalhos mais complexos e provocativos. É importante ressaltar que, naquela época, a disseminação da *performance art* no Brasil ainda era limitada, e muitos espectadores tinham acesso apenas às manifestações performáticas tradicionais, sem experimentar a riqueza e a profundidade artística proporcionadas pela *performance art*. Essa associação equivocada levou o público brasileiro a entender a *performance* como um conjunto de esquetes improvisados apresentados ocasionalmente em locais alternativos. Essa falta de clareza conceitual e apropriação errônea do termo podem ter contribuído para a percepção limitada e simplificada da *performance* no contexto brasileiro dos anos 1980 e 1990. Portanto, é importante promover um maior desenvolvimento teórico e discursivo sobre a *performance*, a fim de ampliar a compreensão e valorização dessa forma de expressão artística no país, superando algumas concepções equivocadas e estereotipadas que ainda prevalecem até os dias de hoje.

A disseminação da *performance* no Brasil, se deu de forma mais intensa, a partir de 1982, com a criação simultânea de dois importantes centros culturais: o Sesc Pompéia e o Centro Cultural São Paulo. Essas instituições se empenharam, prioritariamente, em fornecer espaço para manifestações artísticas alternativas que não estavam encontrando acolhimento em outros circuitos estabelecidos. O Sesc Pompéia e o Centro Cultural São Paulo surgiram como importantes espaços de fomento cultural, abrindo suas portas para artistas e grupos que exploravam novas formas de expressão, incluindo a *performance*. Essa iniciativa permitiu que artistas emergentes e experimentais encontrassem um local para apresentar e discutir suas criações, contribuindo significativamente para a disseminação e desenvolvimento da *performance* artística no país.

A abertura desses centros culturais foi um marco importante para a diversificação do cenário artístico brasileiro, proporcionando um ambiente propício para o surgimento de propostas inovadoras e para o encontro entre artistas e público interessados em explorar novas linguagens e conceitos. O apoio institucional oferecido por essas instituições desempenhou

um papel fundamental na ampliação do alcance e na consolidação da *performance* como uma forma de expressão legítima e reconhecida no contexto brasileiro. Alguns dos eventos mais importantes para a disseminação da *performance* no país aconteceram nesses locais, conforme destaca Cohen:

No Sesc Pompéia se realizam então dois eventos: às "14 Noites de *Performance*" e o I Festival Punk de São Paulo. O festival de *performances* do Sesc Pompéia foi o primeiro grande evento deste tipo realizado em São Paulo e contou com a participação de artistas oriundos das várias artes: do teatro - Ornitorrinco, Manhas & Manias, Denise Stocklos; das artes plásticas - Ivaldo Granatto, Arnaldo & Go.; da dança - Ivaldo Bertazzo. Participam também Patricio Bisso e uma série de artistas da música, vídeo e grafismo. O evento foi uma "fusão" de mídias e linguagens, que trouxe a oportunidade de justapor artistas e pesquisas de diferentes rumos, chegando-se a resultados que caminham para a totalização das artes²⁹⁴.

Em decorrência do surgimento dos centros culturais citados acima e do relativo sucesso das produções artísticas alternativas neles apresentadas, especialmente no campo da música com os grupos de *punk* e *new wave*, novos espaços começaram a ser abertos no país. Entre esses novos espaços, os mais relevantes, em ordem cronológica, foram o *Carbono 14*, o *Napalm* e o *Madame Satã*. Essas locações se destacaram por abrigar apresentações de *performance*, exibição de videoclipes e shows de bandas brasileiras de *rock* e *new wave*. Esses novos espaços proporcionaram um ambiente propício para a expressão artística e cultural emergente da década de 1980, ampliando ainda mais as possibilidades de experimentação e difusão de formas de manifestação artística alternativa. Pode-se afirmar que tais espaços desempenharam um papel significativo no apoio e na promoção de *performances*, contribuindo para a visibilidade e o reconhecimento dos artistas envolvidos nesse movimento criativo. A efervescência cultural proporcionada por esses espaços não apenas permitiu o acesso a apresentações de *performance*, *videoclipes* e *shows musicais* no país, mas também criou um ambiente propício para o encontro e a interação entre artistas, público e outras manifestações artísticas. Tais locais tornaram-se verdadeiros pontos de encontro e celebração da cena cultural da época, impulsionando o desenvolvimento e a consolidação de novas expressões artísticas no cenário brasileiro.

No ano de 1983, o Sesc Pompéia promoveu o 11º Ciclo de *performances*, demonstrando seu interesse e apoio a essa expressão artística. Paralelamente, o Centro Cultural São Paulo estabeleceu o "*Espaço Performance*", um espaço dedicado especificamente a essa forma de manifestação artística. A iniciativa refletiu o reconhecimento

²⁹⁴COHEN, 2007, p. 32.

da importância e relevância da *performance* como linguagem artística no país. Nesse mesmo período, o Museu da Imagem e do Som (MIS) realizou o *I Festival de Vídeo*, proporcionando um contexto propício para a convergência entre a *performance* e a tecnologia do vídeo. Nesse festival, diversos *performers* participaram, incluindo Otávio Donasci, cujo trabalho envolve a criação de videocriaturas, explorando as possibilidades da tecnologia audiovisual em sua expressão artística.

Nesse momento a *performance* já está devidamente incorporada ao cenário artístico (eixo Rio-São Paulo), virando uma espécie de moda. Realizam-se uma série de eventos em que se experimenta de tudo: body art, teatro da crueldade, tecnologia, arte terapia, intervenção, criação aleatória etc. Nessa profusão de trabalhos se incluem experiências que vão da alta criatividade à mediocridade. Fechando de certa forma um ciclo, a Funarte realiza em agosto de 1984, o seu I Festival de *Performances*²⁹⁵.

No referido evento mencionado acima, reuniram-se artistas de renome como Guto Lacaz, Ivald Granato, TVDO e Paulo Yutaka, bem como artistas de diferentes estados do Brasil, o que possibilitou observar uma variedade de *performances*. Embora algumas dessas *performances* apresentadas no evento tenham sido consideradas de natureza primária, o evento em si adquiriu importância devido à polêmica que se instaurou em torno dele e à crítica severa feita por Sheila Leirner (jornalista e crítica de arte), que cobriu o festival para a Folha de São Paulo. A crítica de Leirner contribuiu para alimentar ainda mais a controvérsia e gerar debates significativos sobre as manifestações artísticas apresentadas. Leirner diz:

Lamentável. A Sala Gui ornar Novas, transformada subitamente numa "casa de ninguém", como palco para um desfile de incompreensões. A começar pelo próprio conceito de *performance*. Pois *performance* não é "qualquer coisa". A ideia de que "qualquer um pode fazer arte" ou de que "qualquer coisa pode ser arte" já constituiu há algum tempo um paroxismo eficaz. Hoje, quando já se experimentou tudo ou quase tudo, ela é uma ideia ultrapassada, reacionária e até ideologicamente suspeita. O público foi uma vítima . . . perdeu-se uma excelente oportunidade de revelar novos conceitos e provocar a reflexão de uma audiência excepcionalmente receptiva²⁹⁶.

Essa crítica proferida por Sheila Leirner destaca a falta de entendimento e apreciação adequados da *performance* no Brasil, corroborando as preocupações levantadas por Cohen sobre a ausência de formulações teóricas consistentes e o uso indiscriminado da terminologia "*performance*" para designar trabalhos artísticos diversos, muitas vezes sem uma verdadeira

²⁹⁵COHEN, 2007, p. 33.

²⁹⁶IG. A Perda de um a Excelente Oportunidade de Revelação. **Estado de S. Paulo**, 07 ago. 1984 apud COHEN, 2007, p. 34.

conexão com as práticas características dessa expressão artística. Embora desfavorável, essa crítica trouxe à tona questões relevantes sobre os padrões estéticos e conceituais adotados na realização das *performances* no país. Cabe ressaltar que, embora o evento não tenha atingido o nível dos festivais promovidos pelo Sesc em termos de sofisticação artística, ele ainda foi valioso por proporcionar um espaço de expressão e discussão para os artistas envolvidos. Mesmo com algumas *performances* consideradas elementares, a diversidade de abordagens e a participação de artistas de diferentes partes do país contribuíram para enriquecer o panorama da arte da *performance* no país.

Essas iniciativas representaram marcos significativos no desenvolvimento e reconhecimento da *performance* e do vídeo como formas de expressão artística no Brasil. Ao promover eventos e espaços dedicados a essas linguagens, as instituições culturais demonstraram um compromisso em explorar e fomentar novas formas de criação artística, abrindo caminho para a experimentação e a convergência entre diferentes meios de expressão. A interseção entre *performance* e tecnologia audiovisual contribuiu para a ampliação do repertório estético e conceitual dos artistas envolvidos, bem como para a diversificação e enriquecimento do cenário artístico brasileiro da época.

Os festivais e suas críticas resultaram em um diálogo enriquecedor sobre as práticas artísticas da época e estimularam reflexões críticas sobre os rumos da *performance* no contexto brasileiro. Além disso, elas trouxeram à tona novamente a controvérsia envolvendo a institucionalização dessa forma de expressão artística²⁹⁷. Tal controvérsia levantou questões complexas sobre a relação entre essa forma de expressão artística e as instituições culturais e ressaltou os desafios enfrentados ao inserir a *performance* em contextos institucionais, considerando a necessidade de preservar sua natureza subversiva, crítica e efêmera.

A institucionalização da *performance* implica em sua integração nas estruturas culturais existentes, o que pode resultar na padronização, comercialização e perda de autenticidade dessa forma artística. É indiscutível que permanecer à margem do sistema artístico estabelecido é uma tarefa desafiadora. No entanto, a história nos revela que, quando a arte se submete a essas estruturas, ela tende a perder sua capacidade de renovação e de estabelecer novos referenciais, tornando-se meramente um produto de consumo e entretenimento. Portanto, é essencial que artistas e apreciadores da arte estejam conscientes dos riscos e desafios envolvidos na relação entre a arte e o sistema institucionalizado,

²⁹⁷A discussão sobre a institucionalização da *performance* é um tema recorrente no contexto artístico, levantando questionamentos sobre como a inserção da *performance* nos espaços institucionais pode afetar sua natureza subversiva e provocativa.

buscando sempre preservar a autenticidade, a liberdade e a capacidade transformadora da arte²⁹⁸.

Essa tensão entre a preservação da liberdade artística e a incorporação em estruturas institucionais coloca em debate o papel das instituições na promoção, curadoria e recepção da *performance*. A controvérsia envolve considerações sobre a autonomia da *performance*, a relação entre o artista e o público e a preservação da natureza vanguardista e provocativa da arte da *performance*. Ao questionar até que ponto é possível manter a subversão e a crítica social da *performance* quando inserida em contextos institucionais, surge a necessidade de buscar um equilíbrio entre o reconhecimento institucional e a preservação da originalidade e efemeridade artística. É importante destacar que a polêmica em torno da institucionalização da *performance* também abrange a comercialização e a padronização da forma artística, o que tem potencial de afetar suas raízes contestadoras e efêmeras. Essa discussão ampla reflete a importância de se manter uma reflexão crítica e constante sobre os desafios e os rumos da arte da *performance*, a fim de garantir sua vitalidade e relevância no cenário cultural contemporâneo.

A cooptação da arte pelo sistema dominante muitas vezes implica em uma diluição de sua essência crítica e subversiva, bem como na sua transformação em uma mera mercadoria para o consumo do público. Nesse contexto, a autonomia artística e a liberdade de expressão podem ser comprometidas, limitando o potencial da arte em questionar e transformar a realidade. É importante ressaltar que a resistência a essa cooptação não é uma tarefa fácil, uma vez que o sistema estabelecido oferece recursos e oportunidades que podem seduzir os artistas. No entanto, é necessário manter uma postura crítica e consciente, buscando preservar a integridade e a originalidade da arte, a fim de garantir sua relevância e impacto social. A história da arte nos mostra exemplos de movimentos e artistas que conseguiram resistir às pressões do sistema, mantendo sua independência e produzindo obras de grande significado e influência. Esses artistas ousaram desafiar as convenções estabelecidas das belas artes, rompendo com as expectativas do público e abrindo novos horizontes criativos. Esses artistas corajosamente desafiaram as convenções e, romperam com as expectativas do público e exploraram novos caminhos criativos. São essas obras que atuam como linhas de fuga e contradispositivos contra os sistemas biopolíticos e necropolíticos, como proposto nesta tese.

No mundo, por volta de 1979, houve uma mudança significativa na relação entre a *performance* artística e a cultura popular, refletindo-se no mundo da arte de maneira geral.

²⁹⁸COHEN, 2007, p. 34.

Emergiu uma atmosfera completamente diferente, caracterizada pelo pragmatismo, pelo espírito empresarial e pelo profissionalismo, elementos que se distanciaram profundamente da história das vanguardas artísticas. Influenciados pela mídia e pelo capitalismo corporativista, muitos artistas voltaram-se novamente para o círculo comercial da arte. É interessante notar que essa reviravolta foi impulsionada principalmente por uma geração formada por discípulos dos artistas conceituais. Esses artistas haviam absorvido as análises de seus mestres sobre o consumismo e os meios de comunicação, e escolheram romper com a regra fundamental da arte conceitual, que dava primazia ao conceito em detrimento do produto artístico. Em vez disso, muitos deles voltaram-se para a pintura e outras formas de arte mais comerciais, abandonando a *performance* artística e a arte conceitual.

Essa mudança de direção pode ser interpretada como uma resposta à saturação do meio artístico pela *performance* e pela arte conceitual. A busca por novas formas de expressão levou esses artistas a retornar à tradição da pintura, buscando uma conexão mais direta com a materialidade e a estética visual. Ao abraçarem a pintura, eles exploraram técnicas, estilos e temáticas que haviam sido deixados de lado durante o auge da *performance* e da arte conceitual. Essa transição da *performance* e da arte conceitual para a pintura refletiu uma mudança de valores e prioridades na cena artística. O pragmatismo e o espírito empreendedor passaram a ser valorizados, assim como a busca por reconhecimento e sucesso comercial. O profissionalismo tornou-se uma característica distintiva dessa nova geração de artistas, que buscavam inserir-se no mercado de arte e conquistar um público mais amplo.

Mas é importante ressaltar que essa mudança não significou o fim da *performance* artística ou da arte conceitual. Essas formas de expressão continuaram a existir e evoluir, embora tenham algumas delas perdido a centralidade que desfrutavam anteriormente. Por outro lado, a pintura experimentou um renascimento e um redescobrimto impulsionados pelos artistas que buscavam explorar suas possibilidades estéticas e comunicativas de maneiras novas e diversas. Em resumo, a transição da *performance* e da arte conceitual para a pintura na virada da década de 1970 para 1980 refletiu uma mudança de paradigma na cena artística. As artes mais ativistas e políticas, assim como a rejeição ao idealismo *anti-establishment* dos anos anteriores, deram lugar a um pragmatismo e a um profissionalismo impulsionados pela busca por reconhecimento e sucesso comercial. No entanto, a *performance* artística e a arte conceitual não desapareceram, continuando a se desenvolver e incorporando cada vez mais as novas tecnologias, como aprofundaremos na próxima seção²⁹⁹.

²⁹⁹GOLDBERG, 2006, p. 239.

Durante a década de 1980, ocorreu uma transformação significativa no mundo da arte, especialmente em Nova Iorque, com a ascensão de uma nova geração de artistas jovens. Galeristas, clientes abastados e agências de promoção desempenharam um papel importante na introdução desses artistas no mercado da arte. Por volta de 1982, alguns poucos artistas plásticos deixaram de ser desconhecidos batalhadores para se tornarem estrelas milionárias. No entanto, essa ênfase excessiva na imagem promocional do artista e nas transações comerciais das obras de arte levou a críticas ao mundo da arte dos anos 1980. Os artistas-celebridades da década de 1980 substituíram em grande parte as estrelas do rock dos anos 1970, embora a noção de artistas plásticos como "mensageiros da cultura" indicasse um papel menos marginal. Esse retorno a uma vertente mais burguesa na arte estava relacionado não apenas ao conservadorismo político prevalente na época, mas também à maturidade da geração dos meios de comunicação. Influenciados por uma programação televisiva de 24/7 (7 dias por semana, 24 horas por dia) e uma cultura de filmes de segunda linha, os artistas performativos dos anos 1980 reinterpretaram a ideia de demolir as barreiras entre vida e arte como uma quebra das fronteiras entre arte e mídia. Isso também se manifestou no conflito entre a chamada "arte erudita" e a "arte popular".

Desde 1984, tem-se observado uma modificação do papel da *performance* como movimento de vanguarda, tanto em âmbito nacional como internacional, ao mesmo tempo em que ela tem sido amplamente incorporada pelas formas artísticas mais convencionais. Essa evolução sugere um esgotamento dos espetáculos altamente espontâneos, abrindo espaço para mais elaboradas e sofisticadas, que ainda são pouco exploradas ou desconhecidas no contexto brasileiro. Contudo, é notório que ainda há espaço para produções que explorem a linguagem experimental, ritualística e simbólica característica da *performance* em sua essência, e que, com o declínio desse movimento, surgirá algo novo dentro do âmbito vanguardista, assim como a *performance* sucedeu o *happening*.

No final da década de 1980, ocorreram eventos políticos e econômicos marcantes que tiveram um impacto significativo no desenvolvimento cultural global. A queda do Muro de Berlim, e a libertação de Nelson Mandela na África do Sul podem ser citadas como acontecimentos que moldaram esse período. Paralelamente, questões relacionadas à identidade étnica, multiculturalismo e a luta das minorias ganhavam cada vez mais destaque e protagonismo. Nesse contexto, os artistas passaram a utilizar a *performance* como uma forma de explorar suas raízes culturais e expressar suas identidades. A *performance* artística tornou-se um meio de investigar e refletir sobre questões culturais, étnicas e sociais, possibilitando uma abordagem mais profunda e pessoal desses temas. Diversos eventos e manifestações

artísticas ocorreram em diferentes partes do mundo, refletindo a efervescência e a diversidade de perspectivas artísticas e culturais desse período.

Sendo assim, durante esse período que compreendeu o final dos anos 80 e o início dos anos 90, a *performance* artística emergiu ainda mais forte como uma prática amplamente adotada em diversos contextos ao redor do mundo, assumindo um papel significativo como forma de protesto social. Ao longo dos anos de repressão política, a *performance art* já havia se mostrado um forte instrumento de oposição política, desempenhando um papel essencial na expressão artística e na resistência contra as estruturas opressivas, como visto na seção anterior. Essas apresentações íntimas e não convencionais criavam um ambiente propício para a expressão autêntica e a criação de experiências coletivas e impactantes. Ao adotar a *performance* como meio de protesto social, os artistas conseguiram transcender as barreiras físicas e políticas, alcançando um público mais amplo e gerando um impacto significativo na esfera pública. Nesse sentido, a *performance art* se configurou como uma poderosa forma de resistência, proporcionando uma plataforma criativa e transformadora para a livre expressão de ideias e críticas sociais.

No contexto mencionado, as apresentações privadas em espaços não convencionais, como apartamentos, terrenos urbanos desocupados e centros estudantis, ganharam uma relevância singular no cenário da *performance* artística. Esses espaços alternativos proporcionavam um refúgio ou uma fuga para os artistas, uma vez que estavam sujeitos a restrições impostas à liberdade de expressão e de movimento em ambientes mais convencionais. Por meio dessas *performances*, os artistas encontravam uma maneira de desafiar as normas estabelecidas, abordando temas sociais sensíveis e provocando reflexões críticas entre o seu público. Essas abordagens, como proposto neste estudo, podem ser vistas como um contradispositivo biopolítico/necropolítico, no qual os artistas utilizam suas obras para contestar as estruturas de poder e as lógicas de controle social, evidenciando e resistindo aos mecanismos de dominação presentes na sociedade.

Diante das constantes ameaças de vigilância policial, censura e prisão, é compreensível que uma parte significativa da arte de protesto estivesse centrada no corpo humano. Dessa forma, ao depender apenas de seus corpos, os artistas podiam realizar suas obras em qualquer lugar, dispensando a necessidade de materiais ou de um ateliê, e suas criações não deixavam vestígios tangíveis. Essas manifestações enfatizaram a autonomia do artista, uma conquista notável. Além disso, a incorporação do vídeo como meio de expressão artística também desempenhou um papel significativo nesse contexto, uma vez que, durante a

década de 1990, as *performances* em vídeo eram frequentemente realizadas em âmbito privado, apresentadas como instalações e consideradas uma extensão das ações ao vivo.

Desde a década de 1990, estudos críticos têm reexaminado o conceito de *performance* nas artes visuais, explorando diversas possibilidades de ampliação das referências contidas nesse termo. Essas reavaliações abrangem desde ações realizadas sem público presente, em espaços públicos urbanos ou no próprio ateliê/estúdio do artista, até a análise e revisão de vestígios de *performances* passadas. Além disso, apresentações de *performances* históricas das décadas de 1960 e 1970, com base em registros e documentos como filmes, fotografias, vídeos e depoimentos orais ou escritos, têm desempenhado um papel significativo em muitas propostas artísticas e curatoriais contemporâneas. Essa abordagem amplia a noção tradicional de *performance* ao incorporar elementos de registro, reprodução e disseminação, transformando a experiência da *performance* em uma obra de arte duradoura e acessível. Esses procedimentos começaram a ser empregados no final dos anos 1960 e continuam a ser utilizados até os dias atuais.

A utilização de câmeras de vídeo e fotografia nas *performances* artísticas expandiu as possibilidades de expressão dos artistas, permitindo-lhes explorar novas dimensões, tais como documentação e compartilhamento de suas obras. Esses meios se tornaram ferramentas essenciais na prática artística contemporânea, ampliando o alcance e o impacto das *performances* e estabelecendo um diálogo entre a presença física do artista e sua representação visual. No entanto, tais recursos tecnológicos, que permitem a documentação e arquivamento das *performances* e que com isso influenciam na reavaliação do conceito, geram alguns questionamentos e críticas³⁰⁰.

³⁰⁰ Aqui cabe um adendo: a questão do financiamento e da especulação financeira exerce uma influência significativa no âmbito da criação artística, impactando tanto a produção quanto a valorização das obras. O tema tem sido objeto de investigações em diversas pesquisas, voltadas a compreender a complexa dinâmica que permeia a relação entre a arte e o sistema financeiro. Neste contexto, o artigo *Documenting the Ephemeral: reconsidering the idea of presence in discussions on performance*, de autoria de Nerea Ayerbe e publicado na Revista Brasileira de Estudos da Presença, aborda especificamente a questão da presença em performances artísticas e discute como essa dimensão efêmera pode ser documentada e valorizada em um contexto financeiro que frequentemente prioriza aspectos tangíveis. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/GxK4GBs6vLCPsQJbj3N9cLr/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 30 jul. 2023. Paralelamente, o estudo intitulado *Evaluation of the arts in performance-based research funding systems: An international perspective*, de Kamila Lewandowska, Emanuel Kulczycki e Michael Ochsner, apresentado na revista *Research Evaluation*, realiza uma análise sobre a avaliação das artes em sistemas de financiamento baseados em desempenho. O referido artigo oferece uma visão abrangente de perspectivas internacionais sobre como as políticas de financiamento podem impactar a criação artística e influenciar sua avaliação. Disponível em: <https://academic.oup.com/rev/article/32/1/19/6645770>. Acesso em 30 jul. 2023. Ambos os artigos fornecem valiosos *insights* para a compreensão da relevância do financiamento e da especulação financeira no âmbito das práticas artísticas, contribuindo para um aprofundamento do tema e propiciando uma reflexão mais abrangente sobre a intrincada relação entre arte, economia e valorização cultural.

Amelia Jones, em sua obra "*Body Art - Performing the Subject*³⁰¹", apresenta uma discussão intrigante sobre algumas dessas reavaliações. A autora opta por utilizar a expressão "*body art*" em vez de "*performance*" para analisar as ações ocorridas entre os anos de 1969, 1979 e 1980. Isso se deve ao fato de que, comumente, a *performance* é considerada uma ação que se encerra no próprio ato. Essa visão é compartilhada por diversos autores, como Peggy Phelan, que afirma que os atos não se repetem e a *performance* só existe no presente. Ela não pode ser preservada, gravada ou documentada, pois isso a transformaria em algo diferente. A documentação da *performance* por meio de fotografias ou vídeos serve apenas como um estímulo para a memória, encorajando-a a se tornar presente. A *performance* implica o real, por meio da presença física do corpo. Além de utilizar o termo "*body art*" para sugerir uma forma de manutenção da ação, Amelia Jones introduz, a partir dos anos 1990, o conceito de "*práticas orientadas para o corpo*". Ela observa que nesse período surgiram procedimentos que envolviam estratégias complexas relacionadas ao corpo, sem que este necessariamente estivesse presente. As fragmentações, simbolizações, distorções e ampliações tecnológicas que ocorreram nesse contexto podem ser consideradas práticas orientadas para o corpo.

A partir dos anos 2000, houve um aumento significativo na visibilidade dos trabalhos dos artistas devido ao surgimento da internet. Concomitantemente a isso, ocorreu uma crescente incorporação de tecnologias nas *performances* artísticas. Esses avanços tecnológicos proporcionaram uma exposição mais ampla das *performances*, mas, ao mesmo tempo, reduziram seu impacto e força, que costumavam ser gerados pela surpresa e pela efemeridade dessas experiências artísticas. Muitos artistas passaram a utilizar a câmera como uma extensão de seu corpo, aproveitando os novos dispositivos de vídeo compactos disponíveis. Essas obras evidenciam uma transição contínua entre a *performance* ao vivo e as mídias gravadas, impulsionada pelo fácil acesso a computadores, pela transferência digital de imagens pela internet e pela influência mútua de estilos entre *performance*, publicidade e moda. Dentro desse sistema interconectado, capaz de transmitir sons e imagens em tempo real, a internet tem sido vista por alguns artistas e programadores como uma nova e estimulante plataforma para a arte da *performance*. Muitos artistas têm criado seus próprios websites dedicados a experiências performativas, enquanto outros exploram novas possibilidades de interação e participação do público por meio de plataformas digitais. Essa integração da tecnologia e da internet na arte da *performance* amplia as fronteiras da expressão artística, possibilitando novas formas de interatividade, colaboração e disseminação

³⁰¹JONES, Amelia. **Body Art: Performing the Subject**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

do trabalho dos artistas. No entanto, essa evolução também traz à tona questões sobre a autenticidade da experiência performativa e o impacto da virtualidade na percepção e apreciação da arte.

No contexto abordado, as apresentações realizadas em espaços não convencionais, como apartamentos, terrenos urbanos desocupados e centros estudantis, adquiriram uma relevância singular no âmbito da *performance* artística. Além disso, a integração das novas tecnologias como meio de expressão artística desempenha um papel significativo nesse contexto. Esses espaços alternativos proporcionavam um refúgio ou uma fuga para os artistas, uma vez que estavam sujeitos a restrições impostas à liberdade de expressão e de movimento em ambientes mais tradicionais. Por meio dessas *performances*, os artistas encontravam uma forma de desafiar as normas estabelecidas, abordando questões sociais sensíveis e estimulando reflexões críticas entre o público. Essas abordagens, conforme proposto neste estudo, podem ser compreendidas como um contradispositivo biopolítico/necropolítico, no qual os artistas utilizam suas obras para questionar as estruturas de poder e as lógicas de controle social, revelando e resistindo aos mecanismos de dominação presentes na sociedade.

Kristine Stiles³⁰², uma importante teórica no campo, utiliza o termo "*performance*" em uma perspectiva mais ampla, abrangendo diversos procedimentos. Para Stiles, as *performances* podem variar desde gestos simples realizados por um único artista até eventos complexos que envolvem experiências coletivas. Elas podem abranger espaços geográficos amplos e diferentes comunidades, sendo transmitidas via satélite e vistas por milhares de pessoas, ou podem ocorrer em espaços íntimos e restritos. Para ela, as *performances* podem acontecer sem audiência e sem qualquer documentação, ou podem ser registradas por meio de fotografias, vídeos, filmes, entre outros. Esses meios adicionados às ações tornam-se a base de uma forma híbrida de *performance*. Stiles destaca que, em toda *performance*, os sujeitos e objetos das ações estão interconectados e comprometidos entre si, como comissuras. Suas qualidades e significados estão intrinsecamente ligados à conexão existente entre eles. Os objetos contêm vestígios da ação e, longe de serem apenas estímulos para a memória ou para torná-la presente e real, podem se apresentar como uma expansão da própria *performance*. Uma característica presente tanto nos vídeos quanto nas fotografias é o caráter performativo que eles incorporam. Os artistas, por meio das ações realizadas diante da câmera, estabelecem seus corpos como material artístico, muitas vezes eleitos como um espaço de expansão das

³⁰²STILES, K. Teorias e Documentos da Arte Contemporânea - Um livro-fonte de escritos de artistas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v2, n.4, p. 194–205, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15453>. Acesso em: 13 jun. 2023.

categorias de escultura e pintura. Bruce Nauman, um destacado representante da primeira geração de artistas em vídeo nos Estados Unidos, estabelece de maneira exemplar essas expansões mencionadas.

Em total simbiose com seu espaço de experimentação no estúdio, Nauman realizou uma série de ações durante o final dos anos 1960 e parte dos anos 1970, registradas apenas por uma câmera. Ele compreendia que, sendo um artista em seu estúdio, qualquer coisa que ele fizesse ali se configurava como uma obra de arte. Havia uma clara intenção de enfatizar o processo como a própria obra. Dessa forma, eleger o estúdio como o espaço para registrar gestos performáticos tornou-se uma prática constante para a maioria desses artistas que utilizaram o vídeo como extensão de suas experimentações³⁰³. Para Nauman, as ações em vídeo passaram a ser consideradas como extensões de sua escultura. Ao realizar atividades cotidianas como sentar, caminhar, inclinar o corpo ou se agachar, o artista criava uma sequência contínua de "esculturas vivas", nomeando-as com o sugestivo título de "representações". As aproximações entre a ação cotidiana e a ação artística, que fazem com que o conteúdo das obras coincida com o próprio ser físico do artista e o local de suas práticas artísticas - ambos sujeito e meio de expressão estética, tornando-se objetos de arte em si mesmos - também são observadas em séries autobiográficas ou autorreferenciais que marcaram as décadas de 1970, 1980 e 1990, e continuam presentes até os dias de hoje.

Também entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, emergiram novos coletivos artísticos que direcionaram suas intervenções para o espaço urbano, utilizando a cidade como uma plataforma de expressão. Um exemplo notável é o grupo Hapax, Atrocidades Rio de Janeiro, que organizou uma série de ações coletivas envolvendo diversos artistas. Uma das ações proeminentes desse grupo foi a colagem de cartazes em vários pontos da cidade, explorando uma forma de arte que se apropriou das ruas e espaços públicos. Além disso, surgiram outros grupos em diferentes regiões do país, como o Pipoca Rosa em Curitiba, o Vaca Amarela em Florianópolis, o grupo Empreza em Goiânia e o grupo Entorno em Brasília. Esses coletivos compartilhavam uma postura crítica em relação aos espaços institucionais das artes, como museus, salões de arte, galerias e curadorias. Por fim, é crucial destacar a contribuição significativa de pesquisadores brasileiros, como Renato Cohen e Regina Melin, que se dedicaram ao estudo da *performance*, contextualizando-a e inserindo o cenário brasileiro no mundo, contribuindo para as pesquisas globais sobre o tema. Suas

³⁰³Mais sobre isso pode ser visto no texto de ZORDAN, Paola. ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 28°. 2019, Goiânia: Universidade Federal de Goiás. **Ateliê como obra de arte**. [...]. Goiânia: [s. n.], 2019. 2057-2073. Disponível em: < <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/44.pdf> > acesso em: 20 set. 2023

investigações enriqueceram a compreensão do fenômeno da *performance* e possibilitaram uma análise mais abrangente das tendências e desafios enfrentados nesse campo artístico em constante transformação.

Em 2005, o curador Jens Hoffmann e o artista Joan Jonas propuseram uma ampliação da noção de *performance* nas artes visuais, além dos estereótipos comuns, que geralmente envolvem a presença do corpo do artista como núcleo central de expressão e investigação, próximo ou similar à *body art*. Em sua obra intitulada *Art Works: Perform*³⁰⁴, eles enfatizam o verbo e a ação presentes em uma ampla gama de procedimentos, que evidenciam a performatividade e as múltiplas possibilidades e abordagens para definir a *performance* no campo das artes visuais. Essa pesquisa revela que o campo das artes visuais é vastamente expansível em suas conexões, abrangendo uma série de trabalhos que poderiam ser continuamente elencados e descritos. Todos esses trabalhos compartilham a ideia de que a obra de arte é uma ação, cuja característica essencial consiste em realizar, fazer ou executar.

O aumento significativo do número de artistas performativos em todos os continentes, juntamente com o surgimento de inúmeros livros e cursos universitários sobre o assunto e a abertura de um grande número de museus de arte contemporânea mundo afora, além do aumento e da proliferação das novas tecnologias e formas de mídia ao vivo, são indicadores claros de que a arte da *performance* continuará a desempenhar um papel fundamental no século XXI. Assim como os futuristas italianos usaram a arte da *performance* para capturar a velocidade e a dinâmica do século XX, hoje ela reflete a velocidade inerente à indústria das comunicações e serve como um antídoto indispensável para o efeito de alienação e controle dos corpos pelos governos biopoderes que se utilizam das tecnologias de controle para dominar e controlar os corpos.

Por fim, cabe destacar que as *performances* apresentam uma dimensão efêmera e transitória, em que tempo e espaço se entrelaçam produzindo uma transformação constante dessas obras conforme são ativadas e experimentadas pelo espectador. Isso enfatiza a natureza dinâmica da própria arte, permitindo uma experiência única e efêmera para cada indivíduo que se envolve com a obra. Partindo disso, podemos dizer que as reflexões causadas pelas *performances* não se limitam ao corpo ou a meros objetos físicos ou visuais, mas sim incorporam uma abordagem participativa e efêmera, envolvendo o espectador como parte integrante do processo artístico. Essa interação ativa e efêmera entre a obra, o espectador e o ambiente em que ela se manifesta proporciona uma experiência enriquecedora e promove a

³⁰⁴HOFFMANN Jens; JONAS, Joan. **Art Works: Perform**. Londres: Thames & Hudson, 2005.

reflexão crítica sobre os temas abordados pelo artista, propondo uma ruptura e servindo como contradispositivo contra a biopolítica e *necropolítica*.

3.1.4 *Performance* e Performatividade de Gênero: Estudos Contemporâneos

Hodiernamente a expressão *performance art* tem sido amplamente utilizada para abranger uma variedade de apresentações ao vivo, que vão desde instalações interativas em museus até apresentações de eventos e desfiles de moda. Isso tem levado o público e os críticos a analisarem as estratégias conceituais dessas manifestações, buscando compreender se elas se enquadram melhor nos estudos da *performance* ou em uma análise mais convencional da cultura popular. No âmbito acadêmico, estudiosos têm desenvolvido um vocabulário e uma base teórica para a análise crítica dessas manifestações. Essas análises, realizadas por grupos crescentes de pesquisadores por todo o mundo, têm promovido uma mudança significativa na percepção da *performance*³⁰⁵, deslocando-a das margens da história para o centro de um discurso intelectual mais amplo³⁰⁶. Essa evolução e importância crescente do conceito de *performance* reflete a importância dessa forma de expressão artística na contemporaneidade, bem como a necessidade de abordagens críticas e teóricas para compreendê-la em sua complexidade e impacto cultural.

No contexto acadêmico, à medida que avançam as pesquisas sobre *performance*, surgem termos que, embora semelhantes, possuem significados mais profundos e complexos. Um desses termos é a *performatividade*, que tem sido explorada por estudiosos como Judith Butler, que em suas obras, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*³⁰⁷ (1990), *Bodies That Matter*³⁰⁸ (1993), *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*³⁰⁹ (1997), entre outras. Butler discute a centralidade da *performatividade* na constituição do gênero e do corpo. De acordo com a filósofa, a distinção entre *performance* e performatividade reside em sua compreensão sobre o papel da linguagem e das normas sociais na constituição da identidade. Para ela, a *performance* diz respeito à repetição de normas culturais transmitidas

³⁰⁵No Brasil, exemplos desses grupos podem ser encontrados na Universidade de São Paulo (USP), na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e em outras instituições.

³⁰⁶GOLDBERG, 2006, p. 281.

³⁰⁷Nesta tese utilizaremos a seguinte tradução: BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

³⁰⁸Nesta tese utilizaremos a seguinte tradução: BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2019.

³⁰⁹Nesta tese utilizaremos a seguinte tradução: BUTLER, Judith: **A vida psíquica do poder: Teorias da sujeição**. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

por meio da linguagem e da cultura. Ou seja, Butler argumenta que a identidade não é uma essência preexistente nos indivíduos, mas sim uma construção contínua que se realiza por meio da *performance* de papéis sociais e da repetição de normas culturais. Já a performatividade diz respeito ao poder da linguagem de produzir a realidade, ou seja, a linguagem não apenas descreve a realidade, mas também a constitui. Nesse sentido, a performatividade refere-se ao processo pelo qual a linguagem e as normas sociais produzem e reproduzem identidades e categorias sociais, tais como gênero, raça e classe. Sendo assim, a *performance* se refere à repetição de normas culturais que constituem a identidade, enquanto a performatividade diz respeito ao poder da linguagem e das normas sociais de produzir e reproduzir essa realidade. Ainda segundo Butler, a *performatividade* diz respeito aos papéis de gênero que são construídos e sustentados por meio de práticas culturais repetitivas. Ou seja, para a autora a performatividade de gênero engloba a maneira pela qual os indivíduos constroem e expressam o gênero por meio de suas ações, comportamentos e aparências. Por meio da repetição e encenação de gestos, discursos e características associadas a uma determinada categoria de gênero, as pessoas contribuem para a sustentação e legitimação das normas de gênero estabelecidas pela sociedade³¹⁰.

Em *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*,³¹¹ Butler argumenta que o gênero não é uma essência pré-existente ou uma identidade fixa, mas sim uma construção social e cultural que é repetidamente realizada e reafirmada por meio de atos performativos. Ela desafia a ideia de que o gênero é determinado pela biologia ou pela natureza, destacando que as normas de gênero são impostas e internalizadas por meio de práticas discursivas e performáticas. A abordagem da autora desafia as concepções binárias e rígidas de gênero, questionando a ideia de que existem apenas duas categorias, masculino e feminino. Ela destaca a fluidez e a contingência do gênero, enfatizando que a performatividade permite a possibilidade de transformação e desestabilização das normas de gênero. A performatividade de gênero proposta por Butler teve um impacto significativo nos estudos de gênero e nas teorias *queer* do final do século XX e do Século XXI. Ao questionar a relação entre sexo, gênero e identidade, sua análise crítica da *performatividade* tem contribuído para uma compreensão mais complexa e contestadora das construções sociais de gênero e suas implicações políticas e culturais. Butler diz:

³¹⁰BUTLER, 2003, p. 140.

³¹¹Ibid., p. 194.

Em outras palavras, atos, gestos e desejos produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado³¹².

Esta passagem resume e desafia a visão tradicional que considera o gênero como algo pré-definido ou determinado por fatores biológicos ou históricos. Em vez disso, Butler argumenta que o gênero é uma *performance* que se realiza por meio de práticas cotidianas, nas quais os indivíduos encenam e reafirmam normas de gênero estabelecidas pela sociedade. Essas práticas performativas são repetidas ao longo do tempo, o que contribui para a construção e manutenção das identidades de gênero. Em outras palavras, essas identidades de gênero não são simplesmente manifestações individuais, mas sim processos que implicam a submissão e conformidade às normas sociais. A convivência social desempenha papel crucial no processo de formação dos indivíduos, pois é nesse contexto que ocorre a transmissão e a internalização dos padrões culturais.

A cultura, de maneira geral, abrange uma ampla gama de elementos que vão desde comportamentos, expressões e crenças até a instituição de valores de um grupo específico. Sendo assim, podemos abordar a cultura por diferentes perspectivas, como valores, normas, atitudes, abstrações, instituições, técnicas, entre outros. Todos esses elementos presentes na cultura possuem significados e histórias que os tornam componentes fundamentais desse contexto cultural, formando uma intrincada rede de interações que definem e moldam as experiências dos indivíduos e seus papéis (são esses papéis que constituem a performatividade) na sociedade contemporânea. Nessa perspectiva, o cidadão ideal é aquele normalizado e civilizado, ou seja, uma figura que se adapta e aceita as normas e regras que constituem a estrutura social dominante.

Ao propor o conceito de performatividade, Judith Butler destaca a capacidade de agência e responsabilidade dos indivíduos na construção de suas identidades de gênero. Tal abordagem implica que o gênero não é uma entidade fixa ou imutável, mas sim uma construção social passível de questionamento, subversão e transformação. A perspectiva da performatividade proposta pela autora instiga as pessoas a desafiar as normas tradicionais de gênero e a explorar as possibilidades de resistência e subversão que confrontam as estruturas de poder, abrindo espaço para a valorização da diversidade e da fluidez de gênero. Ao adotar

³¹²BUTLER, 2003, p. 194.

essa perspectiva, reconhecemos a natureza socialmente construída do gênero e nos engajamos em uma reflexão crítica acerca das práticas e representações que moldam as identidades de gênero. Isso nos impulsiona a reconsiderar as formas convencionais de compreender e categorizar o gênero, visando estabelecer uma compreensão mais ampla e inclusiva das diversas experiências de gênero. É importante ressaltar que a “performatividade não é um ato singular, mas uma repetição e um ritual, que realiza seus efeitos por meio da sua naturalização no contexto no qual o corpo é compreendido, em parte, como culturalmente sustentado na duração temporal”.³¹³

Ainda segundo Butler, esse processo não se limita meramente a ser chamado por um nome masculino ou feminino. Ele implica em uma demanda para que ajamos de maneira a corresponder ao nome pelo qual somos chamados. Por exemplo, quando somos identificados como mulher ou homem, espera-se que nos comportemos de acordo com as normas de masculinidade e feminilidade. Butler descreve essa demanda como uma forma ritualizada de repetição e argumenta que isso não é apenas um ato isolado, mas uma prática que se repete e se reforça ao longo do tempo, por meio de discursos, gestos e outros elementos performativos presentes em nossa sociedade. Essa repetição constante reitera as normas de gênero e exige que nos enquadremos em categorias fixas e binárias de masculino e feminino. Somos condicionados a agir de acordo com as normas de gênero, inserindo-nos em um sistema de poder que regula e disciplina nossos corpos e identidades. Essas normas de gênero são socialmente construídas e reforçadas por instituições, práticas culturais e discursos dominantes.

Porém, Butler destaca que a repetição performativa não é uma simples imitação passiva das normas de gênero. Ela também abre possibilidades de agência e resistência, uma vez que a repetição pode ser ressignificada e subvertida. Por meio da desconstrução e da paródia das normas de gênero, é possível desestabilizar as categorias fixas e questionar a sua validade e coerência. Ainda em *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, Butler aborda de forma controversa a referência à figura da drag, ressaltando que essa não deve ser interpretada como uma prescrição e, sim, como um potencial de subversão política. A noção de subversão política aqui se relaciona à possibilidade de que, por meio da repetição que desnaturaliza as concepções tradicionais de gênero, a *performance* drag evidencia o caráter performativo do próprio gênero. Dentro das prescrições binárias de

³¹³BUTLER, Judith. **Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death**. New York: Columbia University Press. 1999. p.15. Disponível em: https://sutheory.files.wordpress.com/2017/02/judith-butler-antigones-claim_kinship-between-life-and-death-2000.pdf. Acesso em: 22 mai. 23

masculino/feminino e das normas estabelecidas para a compreensão do gênero, a posição ocupada pela drag confunde a realidade normatizada, uma vez que ela brinca com uma estilização corporal que não se alinha com a morfologia e a estilização "naturalizada" associadas ao gênero presumido.

Na drag três distintas “dimensões contingentes da significação corpórea” são discerníveis, e são performadas: sexo anatomico (masculinidade contingente), *performance* de gênero (a figura feminina exibida na representação), e a identidade de gênero (heterossexualidade versus homossexualidade). Através da produção de uma imagem coerente da 'mulher', drag, expõe a 'estrutura imitativa do gênero'³¹⁴

Como aponta a autora Lloyd³¹⁵, essa desestabilização da norma de gênero por meio da *performance* drag revela a artificialidade e a arbitrariedade das categorias fixas de masculinidade e feminilidade. Por meio da *performance* drag, ocorre uma desnaturalização das noções essencialistas de gênero, destacando-se que o gênero não é uma característica intrínseca e imutável, mas sim uma construção social e cultural. Butler argumenta que a repetição e a encenação de gestos, comportamentos e aparências associados a um determinado gênero são fundamentais para a manutenção e a legitimação das normas de gênero estabelecidas pela sociedade. Nesse sentido, a *performance* drag desafia as normas de gênero ao expor a contingência e a artificialidade dessas normas, questionando-as e abrindo espaço para a reconfiguração e a multiplicidade de identidades de gênero. A subversão política, então, reside na capacidade de desestabilizar e desafiar as estruturas de poder que sustentam as normas de gênero, abrindo caminho para uma maior diversidade e fluidez de expressões de gênero.

No entanto, é importante ressaltar que a análise de Butler não prescreve uma forma específica de subversão ou uma única maneira correta de expressar a identidade de gênero. A *performance drag* é apenas um exemplo de como a repetição e a paródia podem desnaturalizar as noções tradicionais de gênero, questionando a sua fixação e promovendo uma reflexão crítica sobre as estruturas de poder que sustentam essas normas. A referência à *drag* na obra de Judith Butler destaca a capacidade de subversão política por meio da desnaturalização e da performatividade do gênero. Essa análise nos convida a repensar as normas de gênero e a buscar formas de resistência e transformação que promovam uma maior diversidade e inclusão nas expressões de identidade de gênero.

³¹⁴BUTLER apud LLOYD, Moya. Sexual politics, performativity, parody. In: TERREL, Carver; MOTTIER, Veronique (orgs.). **Politics of Sexuality**: identity, gender, citizenship. London: Routledge, 1998. p. 126

³¹⁵LLOYD, Moya. **Judith Butler**: From Norms to Politics. Cambridge: Polity Press, 2008.

Ao analisarmos conjuntamente a cultura e a performatividade, podemos obter uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais, o que permite questionar os sistemas de poder e as normas impostas pela cultura dominante (falocrática). Isso estimula um olhar crítico e a exploração de formas de resistência e subversão que desafiam as estruturas estabelecidas, promovendo a diversidade, a inclusão e a transformação cultural. Também permite propor uma abordagem crítica para examinar como as práticas culturais repetitivas reforçam as concepções tradicionais de gênero, contribuindo para a manutenção de desigualdades e opressões, como o racismo, a pobreza e outros. Ao questionarmos essas normas culturais, somos incentivados a buscar alternativas e estratégias que promovam uma maior igualdade entre as pessoas, seja em relação à cor da pele ou ao gênero, permitindo a expressão de identidades diversas. Essa abordagem amplia o escopo da discussão, permitindo uma compreensão mais abrangente das interseções entre performatividade e questões sociais, abarcando também movimentos sociais diversos, imigrantes ilegais e outras minorias. Por meio dessa análise, podemos examinar e compreender as formas pelas quais a performatividade é mobilizada como estratégia de resistência e empoderamento por parte de grupos marginalizados, buscando desafiar as estruturas de poder opressivas e reivindicar seus direitos. Ao considerarmos essas perspectivas interseccionais, é possível estabelecer conexões mais profundas entre as práticas performativas, a luta pelos direitos e as dinâmicas sociais em jogo. A análise da performatividade e da cultura também nos permite compreender como as identidades são construídas e como os papéis sociais são distribuídos e reconfigurados. Essa perspectiva crítica nos incentiva a investigar as possibilidades de resistência e subversão presentes nas práticas culturais, fomentando a criação de espaços mais inclusivos e igualitários. Ao considerarmos as contribuições de Judith Butler e a interseção entre *performance*, performatividade, arte e cultura, ampliamos nosso entendimento das relações sociais e das estruturas de poder que moldam nossa sociedade. Essa abordagem nos motiva a buscar uma transformação cultural que valorize a diversidade, a igualdade e a justiça social.

As teorias de Judith Butler revelam a íntima conexão entre performatividade, luta por direitos e busca por transformação social. Suas obras oferecem *insights* valiosos sobre como a performatividade desempenha um papel crucial na resistência e na mobilização de indivíduos e comunidades em sua busca por justiça e igualdade. Isso evidencia que tanto a *performance* artística, abordada neste estudo, quanto a performatividade em sua natureza mais ampla têm o potencial de funcionar como formas de resistência e contestação dos sistemas estabelecidos e dominantes. Essa constatação ressalta a capacidade das práticas performativas de transcender o mero entretenimento ou expressão individual, adquirindo um caráter político e subversivo.

Butler analisa as ações performativas, que englobam práticas discursivas e gestos simbólicos, destacando sua relevância no contexto da reivindicação de direitos e na formação de identidades coletivas. Ao explorar esses atos performativos, Butler evidencia a capacidade de transformação e resistência que eles possuem, tornando-se ferramentas de mobilização política e de construção de significados compartilhados. Por meio dessas práticas, indivíduos e grupos reivindicam sua agência, desafiando normas e estruturas de poder, e forjando narrativas alternativas que promovem a inclusão e a justiça social. Ao revelar o potencial político e emancipatório dos atos performativos, Butler contribui para uma compreensão mais aprofundada das dinâmicas sociais e dos processos de formação de identidades.

Outra pesquisadora cujas contribuições têm desempenhado um papel significativo na compreensão das práticas culturais e performativas nas sociedades contemporâneas é Diana Taylor³¹⁶. Seus estudos se concentram particularmente na América Latina, explorando as formas de expressão cultural e política que ocorrem além dos limites tradicionais das artes cênicas e da literatura. Um conceito fundamental introduzido por Taylor é o de "repertório", que refere-se a uma forma de conhecimento encarnado e transmitido por meio de práticas performativas³¹⁷. A autora argumenta que esses repertórios são essenciais para a preservação da memória cultural e da identidade coletiva de comunidades marginalizadas. Além disso, Taylor enfatiza a importância da oralidade, do gesto e de outras formas não escritas de comunicação na transmissão e preservação desses repertórios. Outro aspecto central do trabalho de Taylor é seu envolvimento com o conceito de "*performance* remediada", que se refere às formas de representação e documentação da *performance* que desafiam as noções tradicionais de autenticidade e presença, ao incorporar mídias e tecnologias de registro³¹⁸. Ela argumenta que essas formas de remediação não são meramente reproduções passivas da *performance* original, mas sim uma extensão e transformação do evento performativo.

Além disso, um ponto crucial do trabalho de Taylor é seu compromisso com o estudo do trauma cultural e da política da memória, explorando como as práticas performativas podem ser mobilizadas como ferramentas de resistência e cura em contextos pós-conflito e pós-ditadura. A autora destaca a importância da *performance* como um meio de reivindicação de justiça social, preservação da história coletiva e transformação política³¹⁹. Seu trabalho tem sido influente tanto na academia quanto nas comunidades artísticas e ativistas,

³¹⁶TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas**. Durham: Duke University Press, 2003.

³¹⁷TAYLOR, 2003, p. 3

³¹⁸Ibid., p. 7

³¹⁹Ibid., p. 10

proporcionando uma compreensão mais abrangente e inclusiva das formas de expressão e resistência nas sociedades contemporâneas.

Na introdução do livro intitulado *Estudios avanzados de performance*³²⁰, Diana Taylor faz referência aos estudos de *performance*, ao longo das décadas anteriores. Ela cita as reflexões de Roselee Goldberg sobre o contexto global da *performance* e apresenta outros autores que abordam a realidade específica da América Latina nesse contexto, com foco em países como México e Brasil. Taylor busca ampliar o entendimento da *performance*, abrangendo os estudos de Butler e outros autores contemporâneos do tema. Segundo ela:

Para alguns, o conceito de *performance* surge do campo das artes visuais. Para outros, está relacionado ao teatro. Além disso, os *performances* também podem surgir da vida cotidiana, iluminando sistemas sociais normativos e, às vezes, repressivos (como a noção de gênero sexual) que historicamente foram aceitos como naturais ou transparentes. O corpo do artista em *performance* nos faz repensar o corpo e o gênero sexual como construção social. A prática do drag (travestismo ou transformismo) indica que o gênero sexual é uma *performance* com a qual se pode brincar, embora na experiência cotidiana da maioria de nós, o gênero nos limite a certas formas específicas de ser e agir. A pessoa que sofre de anorexia mostra que o próprio corpo se tornou um espaço de confrontação, no qual parece que a única opção é rejeitar todas as exigências de consumir alimentos. O conceito de *performance* também se relaciona com teorias de drama social estudadas por antropólogos como Victor Turner. As práticas de *performance* variam em sua finalidade, às vezes artística, às vezes política, às vezes ritual. O importante é ressaltar que a *performance* surge de várias práticas artísticas, mas transcende seus limites; combina muitos elementos para criar algo inesperado, impactante e chamativo³²¹.

Como vimos no trecho acima citado, a autora destaca que “ a *performance* surge de várias práticas artísticas, mas transcende seus limites; combina muitos elementos para criar algo inesperado, impactante e chamativo”³²² Isso demonstra como, para Taylor, a *performance*

³²⁰TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela A. (edits.) **Estudios avanzados de performance**. Trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. México: FCE, Instituto Hemisférico de *Performance* y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

³²¹Tradução nossa: Trecho original: “Para algunos, el concepto de *performance* surge del campo de las artes visuales. Otros lo sitúan en relación al teatro. Para otros, los *performances* también surgen de la vida cotidiana, iluminando sistemas sociales normativos y a veces represivos (por ejemplo, la noción de género sexual) que históricamente se han aceptado como naturales o transparentes. El cuerpo del artista en *performance* nos hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social. La práctica del drag (travestismo o transformismo) anuncia que el género sexual es un *performance* con el que se puede jugar, aunque en la experiencia cotidiana de la mayoría de nosotros/as el género nos limita a ciertas formas específicas de ser y actuar. La persona que padece anorexia muestra que el propio cuerpo se ha convertido en un espacio de confrontación, con respecto al cual parece que la única opción es rechazar toda exigencia a consumir alimentos. El concepto de *performance* se relaciona también con teorías de drama social estudiadas por antropólogos como Victor Turner. Las prácticas de *performance* cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el *performance* surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo” (TAYLOR; FUENTES, 2011, p. 10-11).

³²²TAYLOR; FUENTES, 2011, p. 10-11.

se tornou uma linguagem poderosa para explorar questões sociais, políticas e culturais em todo o mundo. No contexto latino-americano, a *performance* tem desempenhado um papel importante na expressão de identidades marginalizadas, na resistência política e na criação de espaços de contestação e transformação social. Por meio da *performance*, artistas e ativistas podem abordar questões urgentes e desafiar as normas estabelecidas, promovendo diálogos críticos e engajados com a realidade local e global. Ela complementa:

Mesmo nos casos em que artistas e teóricos reconhecem raízes comuns, como o surrealismo, as práticas variam de acordo com o contexto sociopolítico. O período em que a prática da *performance* surge, os anos 60 - uma época turbulenta em muitas partes do mundo - é na América Latina um período de extrema violência, com golpes militares em toda a região, massacres e desaparecimentos, mesmo em países "estáveis" como o México. O próprio contexto, queiram ou não, converte toda ação performática em um ato com ressonâncias locais. De repente, um ato espontâneo do corpo que perturba a cotidianidade pode ser visto como um *performance* de resistência à censura. Em momentos de ditadura, os militares podem controlar os meios de comunicação, as editoras, os roteiros, tudo, exceto os corpos dos cidadãos que se expressam perfeitamente com gestos mínimos³²³.

De acordo com a autora, isso demonstra como o corpo humano, enquanto matéria-prima da arte da *performance*, não é um espaço neutro ou transparente. Pelo contrário, o corpo é vivenciado de forma intensamente pessoal, sendo influenciado e co-participante de forças sociais que o tornam visível ou invisível com base em noções de gênero, sexualidade, raça, classe e pertencimento, entre outros aspectos, como a cidadania, o estado civil ou imigratório. Ou seja, o corpo carrega em si um poder disruptivo, uma vez que pode se deslocar livremente para diferentes locais e pode ativar, por meio de seus movimentos e expressões, proposições que podem ser ativadas e postas em movimento em qualquer momento.

Sendo assim, os artistas exploram a ideia de representação, transmitindo conhecimento por meio de gestos corporais, interagindo com o olhar do espectador e utilizando o espaço, entre outras estratégias. Dessa forma, as fases pelas quais a obra passa não são apenas instrumentos de registro, mas também se tornam elementos constitutivos da própria obra, materializando um processo temporal que é oferecido à recepção. No entanto,

³²³Tradução nossa. Trecho original: “Aun en los casos en que artistas y teóricos reconocen raíces comunes, como el surrealismo, las prácticas cambian según el contexto sociopolítico. El periodo en el que surge la práctica del *performance*, los años sesenta —una época turbulenta en muchas partes del mundo—, es en Latinoamérica un periodo de extrema violencia, con golpes militares a lo largo de la región, masacres y desapariciones aun en países “estables” como México. El contexto en sí, quiérase o no, convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales. De pronto, un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como un *performance* de resistencia a la censura. En momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos” (TAYLOR; FUENTES, 2011, p. 11).

essas práticas vão além do aspecto artístico e apresentam um potencial social significativo, pois durante uma *performance* ocorre a interação de diversas áreas do conhecimento, como artes, filosofia, literatura, linguagem, entre outras. É importante destacar que, na sociedade atual, não é comum e nem incentivado o estabelecimento de propostas de colaboração e diálogo interdisciplinar, principalmente nos ambientes profissionais, uma vez que a formação profissional ocorre predominantemente em instituições de ensino especializadas em disciplinas específicas. Como destaca Taylor:

Nas artes, existem escolas específicas para estudar teatro, artes visuais e outras práticas criativas. As disciplinas acadêmicas tradicionais, surgidas no século XIX, possuem fronteiras claras que separam os campos de conhecimento em unidades discretas e compreensíveis. As obras dramáticas, por exemplo, eram estudadas em departamentos de literatura, enquanto as encenações pertenciam às escolas de arte dramática; a música era estudada em um departamento diferente, e os estudos sobre a recepção ou análise de espetáculos sociais eram realizados em departamentos de sociologia. Um fenômeno como a *performance*, que abrange todos esses campos, não podia ser estudado dentro das formações disciplinares estabelecidas. Além disso, os críticos do sistema observaram que os campos acadêmicos reproduzem uma série de hierarquias e valores; o que não é reconhecido ou valorizado na sociedade também não é legitimado por meio do ensino. Temas como gênero, raça, classe e sexualidade, por exemplo, eram invisibilizados tanto na sociedade quanto na academia. Campos pós-disciplinares, como estudos culturais e estudos de *performance*, surgem a partir desse momento e do desejo de relacionar o político com o artístico e o econômico³²⁴.

Como visto no trecho citado, é relevante ressaltar como a *performance* tem um caráter pós-disciplinar, diferenciando-se das abordagens multidisciplinares ou interdisciplinares, uma vez que emergiu a partir de questionamentos que abalaram a academia no final dos anos 1960³²⁵. O objetivo era superar as divisões disciplinares existentes entre antropologia, teatro, linguística, sociologia e artes visuais. Seu foco de estudo concentra-se no

³²⁴Tradução nossa. Trecho original: “En las artes hay escuelas particulares para estudiar teatro, artes visuales y otras prácticas creativas. Las disciplinas académicas tradicionales, producto del siglo xix, tienen fronteras! jas que separan campos de saber en unidades discretas y abarcables. Las obras dramáticas, por ejemplo, se estudiaban en departamentos de literatura mientras que las puestas en escena pertenecían a las escuelas de arte dramático; la música se estudiaba en un departamento diferente, y los estudios sobre la recepción o los análisis de espectáculos sociales se realizaban en departamentos de sociología. Un fenómeno como el o la *performance*, que abarca todos estos campos, no se podía estudiar dentro de formaciones disciplinares establecidas. Además, los críticos del sistema observaron que los campos académicos real! Forman una serie de jerarquías y valores; lo que no se reconoce o valoriza en la sociedad tampoco se legitima a través de la enseñanza. Temas de género, raza, clase y sexualidad, por ejemplo, eran invisibilizados tanto en la sociedad como en la academia. Campos posdisciplinarios como los estudios culturales y los estudios del *performance* surgen de ese momento y de ese afán de relacionar lo político con lo artístico y con lo económico” (TAYLOR; FUENTES, 2011, p.13).

³²⁵No Brasil, podemos citar o Grupo Nervo Óptico, que foi um movimento de artistas de vanguarda do Rio Grande do Sul, com atuação entre 1976 e 1978. Sua produção inventiva, sobretudo usando a fotografia como suporte para experimentação, destaca-se pela crítica à lógica de mercado como condutora das políticas culturais. Obras disponíveis em: [https://galeriasuperficie.com.br/artistas/grupo-nervo-optico/#:~:text=Nervo%20%C3%93ptico%20foi%20o%20nome,era%20distribu%C3%ADdo%20de%20forma%20gratuita](https://galeriasuperficie.com.br/artistas/grupo-nervo-optico/#:~:text=Nervo%20%C3%93ptico%20foi%20o%20nome,era%20distribu%C3%ADdo%20de%20forma%20gratuita.). Acesso em: 20 de set. 23.

comportamento humano, práticas corporais, atos, rituais, jogos e enunciações. Ou seja, em vez de combinar elementos de dois ou mais campos intelectuais, os estudos de *performance* ultrapassam as fronteiras disciplinares, investigando fenômenos mais complexos por meio de abordagens metodológicas flexíveis provenientes das artes, humanidades e ciências sociais. Seus objetos de análise abrangem uma ampla gama de materiais, como textos, documentos, estatísticas (considerados como materiais de arquivo) e também atos ao vivo, que fazem parte do que a autora denomina de repertório. A memória de arquivo é registrada em diferentes suportes, como documentos, textos literários, cartas, vestígios arqueológicos, ossos, vídeos, etc., sendo todos os materiais supostamente resistentes à mudança. No entanto, a autora destaca que:

[...] o repertório consiste na memória corporal que circula por meio de *performances*, gestos, narração oral, movimento, dança, canto; além disso, requer presença: as pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao "estar lá" e fazer parte dessa transmissão. A memória corporal, sempre ao vivo, não pode ser reproduzida no arquivo. O que o arquivo guarda é a representação do ato ao vivo, por meio de fotos, vídeos ou notas de produção³²⁶.

Embora haja um extenso debate sobre a documentação de *performances* para preservar sua efemeridade, a proposta de Taylor destaca que os sistemas de transmissão de conhecimento, como o arquivo, o repertório e outros sistemas visuais ou digitais, desempenham papéis distintos nessa transmissão. Segundo a autora, em determinadas ocasiões esses sistemas funcionam de forma simultânea, enquanto em outras podem entrar em conflito. É importante notar que certos objetos arquivados, como fotografias, podem se integrar ao repertório e se tornar parte essencial de uma *performance*. Um exemplo disso, segundo ela, ocorre quando as Mães da Praça de Maio carregam em seus corpos as fotografias de seus filhos desaparecidos, utilizando-as como meio de expressar seu apelo por justiça³²⁷.

Essa discussão acerca das noções de arquivo, repertório e *performance* ao vivo é amplamente explorada no livro intitulado *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003) de autoria de Taylor. Nessa obra, a autora destaca a capacidade do arquivo de transcender o aspecto "vivo" por meio de sua habilidade de perdurar ao longo do tempo, assim como o repertório também ultrapassa os limites do arquivo. Taylor

³²⁶Tradução nossa. Trecho original: "El repertorio, por otro lado, consiste en la memoria corporal que circula a través de *performances*, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al "estar allí" y formar parte de esa transmisión. La memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo. Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción" (TAYLOR; FUENTES, 2011, p. 14).

³²⁷TAYLOR; FUENTES, 2011, p. 14.

argumenta que a *performance* em tempo real não pode ser capturada ou transmitida integralmente pelo arquivo. Embora seja comum utilizar um vídeo de uma *performance* como objeto de análise em substituição à própria *performance* (sendo parte integrante do arquivo, enquanto o que é representado no vídeo pertence ao repertório), isso não implica no desaparecimento da *performance* enquanto um comportamento ritualizado, formalizado ou repetitivo. Nesse contexto, tanto o repertório quanto o arquivo são mediados. Diversas formas de atos corporais estão constantemente presentes e em um estado contínuo de atualização, transmitindo memória coletiva, narrativas e valores de um grupo ou geração para o próximo. Os atos corporais encarnados e suas representações geram, registram e transmitem conhecimento.

Neste capítulo, exploramos o conceito de *performance*, o qual está comumente associado a uma forma específica de arte conhecida como arte ao vivo ou arte de ação. Essa forma artística emergiu nas décadas de 1960 e 1970 como uma maneira de romper com as restrições institucionais e econômicas que excluía artistas sem acesso a teatros, galerias e espaços oficiais ou comerciais de arte. A *performance* é caracterizada por ser uma ação que não envolve a criação de objetos físicos tangíveis, mas sim pela transformação de meios em fins e pela atribuição de papéis independentes a ações espontâneas e programas desprovidos de componentes físicos, mantendo seu significado intrínseco. Ao adotar o corpo como objeto artístico, a *performance* não busca meramente focar a atenção no corpo em si, mas sim despertar a consciência do público acostumado às formas artísticas tradicionais. A riqueza de significado da *performance* está, portanto, associada à ausência de produtos permanentes. Enquanto a escultura e a pintura objetivam a figura humana e seus movimentos, a *performance* representa uma superação da objetivação realista alienante, revelando uma outra verdade proporcionada pelo próprio performer e sua gestualidade.

Ao desafiar as normas e expectativas sociais, a *performance art* e a performatividade abrem espaço para a reflexão crítica, a ruptura com os paradigmas e com a criação de novas possibilidades de pensamento e ação. Dessa forma, tanto artistas quanto indivíduos que se engajam na performatividade podem encontrar meios de resistir e questionar as estruturas de poder, incentivando mudanças sociais e culturais significativas. Por meio dessas práticas, emerge uma forma de expressão artística que vai além do mero entretenimento estético, tornando-se uma ferramenta poderosa para a transformação e a conscientização. Ao examinar essas relações, somos levados a refletir sobre o poder das práticas performativas como ferramentas de conscientização, mobilização e mudança social. Essa perspectiva nos mostra como os atos performativos e a *performance art*, podem desafiar normas opressivas,

questionar estruturas de poder e promover uma sociedade mais inclusiva e justa. Além disso, esses escritos nos convidam a explorar a complexidade da performatividade e da *performance art* como um fenômeno multifacetado, que se estende além das fronteiras do campo artístico e permeia diversas esferas da vida social e política.

Ao estabelecermos conexões entre essas questões e os conceitos de *vida nua* de Giorgio Agamben e *necropolítica* de Achille Mbembe, é possível analisar a intrínseca relação entre performatividade, reivindicações de direitos e a condição precária e vulnerável dos sujeitos sociais. A *vida nua* e a , como mencionado anteriormente, referem-se à existência marginalizada, desprovida de direitos e proteções, sendo frequentemente o ponto de partida para as lutas por reconhecimento e inclusão.

Nesse contexto, a performatividade emerge como uma forma de resistência e empoderamento, por meio da qual os sujeitos reivindicam sua humanidade e exigem a transformação das estruturas opressoras e excludentes. A análise dessa interseção entre performatividade, reivindicações de direitos e tradução cultural possibilita a compreensão das complexidades das lutas sociais e das múltiplas formas de resistência e transformação.

Essa abordagem, influenciada pelo trabalho de Judith Butler e em diálogo com as contribuições de Giorgio Agamben e Achille Mbembe, nos instiga a questionar as normas dominantes, promover a inclusão e a diversidade, e buscar a justiça social em todas as suas dimensões. Proporciona-nos uma compreensão mais ampla das dinâmicas sociais e das possibilidades de resistência e transformação, convidando-nos a repensar as estruturas de poder, valorizar a diversidade e buscar a justiça social na construção de uma sociedade mais inclusiva e igualitária. Desafia-nos a refletir sobre as estruturas de poder que perpetuam a precariedade e a marginalização dos sujeitos sociais e a buscar estratégias de resistência que visem à transformação dessas condições.

Por fim, cabe ressaltar que, neste capítulo, o foco principal foi abordar questões históricas relacionadas à *performance art*, buscando contextualizar sua importância ao longo do século XX, em especial nos anos 1960 e 1970. A abordagem adotada buscou conferir um viés predominantemente histórico, enquanto incorporou elementos filosóficos que reconhecem a *performance* como uma forma de resistência relevante. Também vale ressaltar que em nenhum momento o trabalho direcionou-se diretamente para questões raciais presentes e suas relações com a *performance*. Embora seja reconhecida a importância dessa temática como um aspecto histórico significativo, a pesquisa privilegiou o estudo abrangente da *performance* como uma prática artística e política, sem dispensar uma análise aprofundada de um grupo específico (ainda que essa perspectiva seja politicamente crucial nos dias atuais).

Nesse contexto, é importante mencionar que reconhecemos que existe um vigoroso campo de debate em torno de conceitos que não puderam ser abrangidos plenamente no escopo deste trabalho, por questões de delimitação do tema de pesquisa.

4 O DEVIR EM GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI

A palavra *devenir* vem do francês *devenir*, que significa "tornar-se". Em sua tradução para o português possui o significado de "tornar-se" ou "vir a ser". Como conceito filosófico a palavra *devenir* possui um longo percurso, tendo sido abordado por filósofos como Heráclito de Éfeso³²⁸ (filósofo pré-socrático, séc. V a.C.) e, posteriormente, por Friedrich Nietzsche³²⁹ na segunda metade do séc. XIX. Na filosofia de Heráclito, o conceito de "devenir" é ilustrado por meio da metáfora das águas de um rio, que mantêm sua identidade como rio, embora suas águas estejam constantemente em fluxo e mudança. Nessa perspectiva, o indivíduo que atravessa o rio não é o mesmo homem que o atravessou anteriormente, assim como o rio que ele atravessa não é o mesmo rio de momentos passados. Dessa forma, a existência de tudo está intrinsecamente ligada a um contínuo fluxo de transformação. Essa concepção também encontra eco na obra de Nietzsche, na qual o devir é compreendido como um processo de constante tornar-se em movimento contínuo.

No livro *Vontade de Poder*³³⁰ Nietzsche expõe a concepção do *devenir* como algo desprovido de um estado final e destituído de uma projeção de identidade. Em vez disso, o *devenir* é compreendido como um estado de constante variação, caracterizado por uma fluidez contínua, sem espaço para elementos fixos, cristalizados ou estáticos. Essa disposição em relação ao inacabado abre caminho para a possibilidade de inventar novas formas. Portanto, o *devenir* implica estabelecer uma linha de aproximação com aquilo que estamos nos tornando, representando uma dupla captura, na qual cada forma que é aproximada é simultaneamente afastada de suas essências. Nietzsche argumenta ainda que o mundo é uma constante mudança e que a ideia de que as coisas são permanentes e estáticas é uma ilusão. Para ele, a ideia de que existe uma verdade universal e imutável é falha, e a realidade é sempre moldada pelas perspectivas individuais. O *devenir*, portanto, é a aceitação dessa mudança constante, e da necessidade de adaptar-se às novas circunstâncias. Mais contemporaneamente, o conceito também foi trabalhado por Gilles Deleuze (em seus trabalhos a partir dos anos 1960) e Félix Guattari - ponto de interesse deste trabalho.

³²⁸JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

³²⁹NIETZSCHE, Friedrich. **Ecco Homo**. Porto Alegre: L&PM, 2003; NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contaponto, 2008; NIETZSCHE, Friedrich. **Gaia ciência**. São Paulo: Hemus, 1981.

³³⁰NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contaponto, 2008. p. 358.

De acordo com Deleuze e Guattari³³¹, o conceito de *devenir* é utilizado para descrever a ideia de que tudo está em constante transmutação e se tornando algo diferente do que era antes. Segundo eles, “um *devenir* não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] *Devenir* não é progredir nem regredir segundo uma série³³²”. Para os autores, o *devenir* é equiparado a um rizoma³³³ e a um contágio. Ele não se opõe a uma forma estabelecida, não busca alcançar uma forma definitiva e jamais se conclui em uma forma específica. Ele nunca atinge nem concretiza a forma em direção à qual tende. Quando mencionamos termos como mulher, homem e animal, estamos nos referindo a formas, aludindo às alianças efetivas com as políticas de identidade e gênero que contribuem para a constituição desses aspectos. No entanto, ao falar de *devenir-mulher* ou *devenir-animal*, estamos abordando as tendências de um ser em permanente fluxo, estabelecendo alianças afetivas, rizomáticas, que constantemente escapam das políticas de identidade. Os devires, como *devenir-animal*, *devenir-mulher*, *devenir-invisível*, *devenir-molécula*, são linhas de fuga que desconstroem essências e significados em favor de uma matéria mais intensiva na qual os afetos se movimentam.

Suely Rolnik e Félix Guattari³³⁴ mencionam outras formas de *devenir*, tais como: *devenir-cidadão*, *devenir-negro*, *devenir-índio*, *devenir-homossexual*, entre outras. No entanto, não é possível descrever todas as variações, uma vez que existem muito mais formas de experimentar a vida do que podem ser descritas. Portanto, todos os *devires* escapam das representações, indicando apenas algumas trilhas pouco utilizadas e ainda desconhecidas pela maioria. É importante destacar, porém, que o conceito de *devenir* não deve ser confundido com *semelhança* ou *analogia*, pois o *devenir* trata-se de uma realidade tangível que pode ser sentida em todas as células do corpo. Ele permite que a forma humana se expanda para modos não humanos de individuação, visando a criação de novos territórios e subjetividades. Esse conceito é importante para se pensar em outros processos de subjetivação, uma vez que nele

³³¹DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 19.

³³²Ibid., p. 14

³³³O conceito de rizoma, inicialmente derivado do campo botânico, foi adotado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari como uma abordagem que propõe uma nova visão em relação ao indivíduo, ao conhecimento e às interações entre pessoas, ideias e espaços. Essa perspectiva é fundamentada em uma compreensão baseada em fluxos e multiplicidades, que não se vincula a uma raiz ou centro fixos. O rizoma oferece uma concepção fluida e descentralizada, na qual os elementos se conectam e se propagam de maneira não hierárquica, permitindo a emergência de relações complexas e imprevisíveis. O conceito de rizoma propõe uma forma alternativa de organização, caracterizada por um sistema de caules horizontais que crescem de maneira diferenciada, polimorfa e sem uma direção fixa. Um exemplo adequado é a grama, que se espalha pelo quintal ocupando todo o espaço disponível. Nesse tipo de estrutura, não há um centro, hierarquia, ordem ou profundidade estabelecidos. O rizoma é um processo de conexão da multiplicidade consigo mesma.

³³⁴GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1989.

encontramos uma originalidade para as relações e fluxos que constituem o corpo. O *devoir* é apenas um ponto de partida e seu destino final é incerto.

O *devoir*, conforme abordado por Deleuze e Guattari³³⁵, transcende as noções convencionais de identidade e classificação baseadas em funções específicas, pertencimentos a ordens estabelecidas, classes sociais, gênero, entre outros. Trata-se de escapar dessas determinações rígidas. O objetivo não é simplesmente transformar uma coisa em outra, mas sim percorrer as zonas de vizinhança, as zonas de indiscernibilidade - o *devoir-imperceptível*. Pode-se afirmar que todo *devoir* é um *devoir-imperceptível*, sendo essa imperceptibilidade uma condição fundamental desse processo.

O *devoir-imperceptível* implica na desarticulação de uma forma individualizada, na desorganização de um corpo com funções específicas. O que entra em *devoir* são as singularidades individuais em processo de atualização, ou seja, os sujeitos. O *devoir* consiste em extrair partículas das formas existentes, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se desempenha, estabelecendo relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão que estão mais próximas do *devoir* em questão, por meio das quais se efetua o *devoir*³³⁶.

Um corpo se define por essas relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão, e não mais por formas, órgãos ou funções. Os seres humanos são seres individuais com características distintas e únicas, que estão constantemente envolvidos em processos de individuação. Esses processos envolvem o desdobramento e a contínua diferenciação de nossa identidade e subjetividade. Estamos imersos em um ambiente composto por diversas singularidades impessoais, que existem independentemente de nós mesmos. No entanto, somos nós que nos relacionamos e nos organizamos com essas singularidades. É importante ressaltar que esse processo de individuação é contínuo e não possui um fim definido, uma vez que o que está sendo individuado está sempre em um estado de descompasso ou defasagem, em constante transformação e evolução.

O conceito de linha de fuga, mencionado anteriormente, pode ser compreendido como a antítese do rosto, considerando-o como o resultado subjetivo de um processo de formação. A exploração das possíveis saídas ou linhas de fuga, concebidas por Deleuze e Guattari, torna-se fundamental para confrontar estruturas de poder e estabelecer um campo social baseado no desejo. Essas linhas não se restringem apenas à fuga individual, mas

³³⁵DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v.4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

³³⁶Ibid., p. 334

envolvem a capacidade de permitir que algo escape, como drenar um abscesso, conforme mencionado pelos referidos autores³³⁷.

No contexto da reconstrução proposta por Deleuze e Guattari, emerge a noção de desterritorialização, que implica compreender o território no qual fomos constituídos e buscar espaços propícios para movimentos de desterritorialização, explorar possíveis linhas de fuga, experimentar segmentos contínuos de intensidades e encontrar pequenos fragmentos de uma nova configuração territorial. Esses estratos se manifestam em nossos corpos, em nossos espaços locais, nas instituições estatais que nos cercam, nas relações interpessoais e nas reproduções inconscientes que realizamos. Portanto, a realização de uma análise reflexiva sobre esses aspectos revela-se essencial.

A linha de fuga não deve ser entendida como uma mera fuga, mas como uma linha de subjetivação que faz com que o mundo escape, levando o todo para um lugar novo. Descobrir algo novo afeta a subjetividade de maneiras diferentes. A linha de fuga representa uma trilha inexplorada na subjetividade. Onde ela leva? O que acontecerá? Não podemos afirmar com certeza; apenas o tempo revelará. No entanto, a linha de fuga representa a ruptura, a abertura na subjetividade fechada imposta pela sociedade. Deleuze e Guattari não buscam fechar as fissuras na subjetividade, mas percorrê-las para ver aonde elas levam³³⁸.

Existem três características fundamentais das linhas de fuga que merecem ser destacadas. Primeiramente, a traição é inerente a essas linhas, uma vez que representam uma ruptura com os agenciamentos anteriores, indo contra a lógica e traíndo as potências fixas que as mantinham. Em segundo lugar, as linhas de fuga são comparáveis a uma jornada em direção ao deserto, deixando para trás o território anterior e enfrentando o desconhecido. Elas não possuem um território definido, mas acabam por estabelecer novos territórios ao longo do processo, de forma semelhante a flechas que podem ou não acertar um alvo. Em terceiro lugar, as linhas de fuga promovem a descentralização do sujeito, não possuindo um centro definido. Trata-se de uma deformação de si, seguindo o sintoma e um desejo de abandonar uma casca apertada e desconfortável. Embora esse processo possa parecer assustador, é parte integrante do funcionamento dessas linhas. Isso gera uma desterritorialização, que pode ser compreendida como o movimento pelo qual se abandona um território estabelecido.³³⁹

³³⁷DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 2. Tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p. 30.

³³⁸Ibid.

³³⁹DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* São Paulo: Ed. 34, 1997.

Em outras palavras, a desterritorialização desfaz as territorializações anteriores. Esse processo libera um conteúdo (uma multiplicidade ou fluxo) de qualquer código (forma, função ou significado) e o faz percorrer uma linha de fuga. Além disso, há também a desterritorialização "negativa", que é submetida a uma reterritorialização que a restabelece de modo a compensar de maneira apropriada, resultando na obstrução da linha de fuga³⁴⁰. Nesse contexto, é importante compreender que o território não se limita a um espaço geográfico, mas pode ser entendido como uma etnia, uma identidade ou mesmo um modo específico de conceber a vida, apropriado existencialmente por um sujeito ou grupo. Um exemplo disso é o sistema capitalista, que é especialmente eficiente em liberar desejos e ações para, em seguida, controlá-los por meio da decodificação e desterritorialização, por um lado, e da sobredecodificação reterritorializante, por outro. A partir dos processos intermitentes de desterritorialização e reterritorialização, Deleuze e Guattari desenvolveram o conceito de heterogênese, destacando que é por meio dela que algo novo e inusitado é produzido em nossas vidas. As linhas de fuga, por sua vez, estão intimamente relacionadas ao processo de heterogênese, pois permitem a desvinculação de um território existencial estabelecido e a criação simultânea de outros³⁴¹.

No entanto, é necessário estar atento a dois perigos que podem surgir nesse processo. O primeiro perigo consiste em cair em um novo fundamento. Por exemplo, alguém que descobre e se encanta com um determinado gênero musical, como o samba, corre o risco de transformar essa descoberta em um novo fundamento, fechando-se em um único gênero e deixando de experimentar outras formas musicais. As linhas de fuga não devem se tornar prisões, mas sim aberturas para novas possibilidades e experiências. O segundo perigo está relacionado à possibilidade de as linhas de fuga se tornarem linhas de morte. A afirmação excessiva das potências pode ser perigosa, sendo necessário questionar até que ponto é seguro e necessário explorar essas potências. A *esquizoanálise* busca compreender para onde essas linhas de experimentação conduzem e como elas se conectam com outras linhas no processo. É preciso ter cautela para evitar que as linhas de fuga se transformem em linhas de autodestruição.

O intuito das linhas de fuga é aproximar o corpo do seu potencial, conectando-o a diversas linhas que o atravessam e não limitando-o abaixo de suas capacidades. A *esquizoanálise* analisa as linhas que perpassam as máquinas desejantes para descobrir onde estão as linhas de fuga e evitar sua repressão. São essas pequenas linhas de experimentação

³⁴⁰DELEUZE; GUATTARI, 1997.

³⁴¹Ibid.

que promovem grandes transformações, e a *esquizoanálise* busca compreender sua transmutações e os *devires* que elas engendram. O processo envolve uma sequência contínua de morte e renascimento, o encadeamento de rupturas e novos revesamentos.

A clínica Esquizoanalítica dedica-se a desfazer rostos e territórios para criar novas territorialidades. Seu foco reside na identificação dos territórios que estão aprisionados na imobilidade, que são estéreis e excessivamente secos, e, em seguida, na prescrição de novas conexões e sínteses que permitam que o desejo se conecte a novas territorialidades. Muitas pessoas passam pela vida sem descobrir suas linhas de fuga ou percorrer essas linhas para ver aonde elas as levam. Infelizmente, algumas pessoas simplesmente não possuem linhas de fuga. A mudança pode ser tão simples quanto usar óculos ou descobrir novos interesses. A experimentação com as multiplicidades do mundo é de suma importância, mas também precisamos de encontros significativos para nos desterritorializar. A linha de fuga não precisa ser chamativa ou performática. Ela pode ser percorrida em segredo até atingir o ponto limiar, no qual a linha de fuga desterritorializa toda uma subjetividade e a direciona para uma nova trajetória. A linha de fuga é uma linha de desejo que cria novos mundos e não é uma fuga do desejo, mas sim a própria manifestação do desejo de uma forma diferente. Ela adquire um significado positivo quando é seguida por um coletivo que encontra sua razão de ser ou seu destino nela.

O *devir* é um conceito importante na filosofia de Deleuze e Guattari. Esse conceito nos lembra que a mudança é inevitável e que devemos estar preparados para nos adaptar às novas circunstâncias. Além disso, ele nos ensina a abraçar a incerteza e não temer a mudança, mas a encará-la como uma oportunidade para crescer e evoluir. O *devir* também nos lembra que somos parte de um todo em constante evolução, e que nossas ações têm um impacto não apenas em nós mesmos, mas também no mundo ao nosso redor.

Para uma compreensão adequada de *devir*, é imperativo reconhecer que se trata de um conceito filosófico intrinsecamente ligado à noção de constante mudança e à disposição de manter-se em um estado nômade. O devir implica em abandonar qualquer fixidez ou estabilidade e adotar uma postura fluida e em constante transformação. Portanto, devemos agir com responsabilidade e consciência, sempre buscando contribuir para um *devir* positivo e construtivo. O conceito de *devir* nos lembra que o mundo está sempre em movimento e que precisamos estar abertos à mudança. É uma lição de humildade, responsabilidade e criatividade, que nos leva a repensar nossas perspectivas sobre a vida e o mundo que nos cerca.

Segundo Deleuze e Guattari³⁴², o *devenir* é a possibilidade de criar algo novo a partir de uma sequência contínua. Ele ocorre por meio da expansão e do contágio, uma vez que o mundo é composto por fluxos e movimentos constantes. Deleuze acredita que é possível criar novas realidades a partir desses movimentos. Um *devenir* não é uma correspondência de relações, tampouco uma semelhança, imitação ou identificação. Também não se configura como uma evolução baseada em dependência e filiação. Na verdade, o *devenir* não produz nada por meio de filiação, uma vez que toda filiação seria meramente imaginária. O *devenir* pertence a uma ordem distinta da filiação e é caracterizado pela aliança.

O *devenir* não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio *devenir*, o bloco de *devenir*, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. [...] Enfim, *devenir* não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O *devenir* nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O *devenir* é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível³⁴³.

Adentrar o campo do *devenir* implica constantemente compor algo inusitado em nossos corpos por meio do encontro com o outro, embarcando em contínuas linhas de fuga desterritorializantes. Entre indivíduos supostamente identificáveis e fechados em si mesmos, ocorre uma composição de afetos, uma mistura de corpos, conforme destacado por Espinosa³⁴⁴. Partindo dessa concepção, cada sujeito pode ser definido por uma lista de afetos e devires, ou seja, ele é, em si mesmo, uma multiplicidade de acontecimentos que não cessam de o assediar e gerar efeitos diferenciados em sua vida. Nós compreendemos nossas afecções por meio das ideias que temos, das sensações ou percepções que experimentamos, como a sensação de calor, cor, percepção de forma e distância. A afecção, portanto, não é apenas o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas também possui um impacto sobre a minha própria duração, resultando em prazer ou dor, alegria ou tristeza. Trata-se de passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que transitam de um estado a outro, sendo denominadas afetos³⁴⁵.

³⁴²DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

³⁴³Ibid., p. 15.

³⁴⁴Ver: DELEUZE, Gilles. **Espinosa e os signos**. Porto: Rés, 1970; MACHADO, Roberto. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

³⁴⁵DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. p. 156-157.

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente³⁴⁶.

Os processos de *devoir* trazem uma alegria imensa que vem de sua própria realização, sem a intenção de capturar o outro. Transpor um limiar implica alcançar um *continuum* de intensidades que não possuem valor além de si mesmas, descobrindo um mundo de intensidades rizomáticas, no qual todas as formas se dissolvem em prol de uma matéria informe de fluxos desterritorializados e de signos sem significado. Os devires mais singulares podem escapar do pensamento dominante. Assim, o devir é sempre menor, sempre relacionado ao âmbito do insignificante; é inacabado, é um desvio. O devir não consiste em estabelecer limites e erguer barreiras, mas sim em ignorá-los, em adentrar uma zona de vizinhança. A liberdade começa a caminhar ao lado da liberdade do outro, e o caminho se torna uma casa nômade, uma estrada livre e repleta de companhias.

Cabe destacar que, de acordo com a perspectiva de Deleuze e Guattari³⁴⁷, é imprescindível ressaltar que o desejo não deve ser confundido com uma necessidade ou carência em relação a algo inatingível e transcendente. O desejo não envolve uma falta, pois está constantemente suscetível a ser afetado por novos campos de imanência processuais. Em vez de estabelecer uma relação sincrônica de poder e submissão, busca-se reconhecer a alteridade, interagir com ela e não apenas tolerá-la e respeitá-la em seu respectivo território existencial. Cada indivíduo não deve se fechar e se limitar a seu próprio território, pois isso impossibilitaria o estabelecimento de uma dinâmica própria de criação autorreferente. Nesse sentido, Guattari e Rolnik estabelecem uma distinção crucial entre individualidade e singularidade. O indivíduo, conforme sua concepção, é aquele que é fabricado, modelado e padronizado de acordo com os interesses da lógica dominante e da produção da subjetividade capitalista:

³⁴⁶DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34. 1997. p. 43.

³⁴⁷Ibid., p. 18-19.

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização³⁴⁸.

A distinção crucial nesse contexto reside na concepção de produção de um coletivo, que não se limita ao mero agrupamento de indivíduos, mas sim à composição de forças que resulta no devir enquanto um movimento e em uma estruturação diferenciada de liberdade e criação. Trata-se de constantemente traçar novas singularidades a cada encontro, indo além da mera tolerância do outro ou do desenvolvimento exclusivo de laços de solidariedade, ajuda humanitária e fraternidade. A formação desse coletivo implica em um processo ativo de encontros e trocas que possibilitam a emergência de multiplicidades e desdobramentos singulares. O devir, nessas condições, ocorre no encontro entre dois seres, transcendendo uma mera relação que envolve diálogos ou mesmo trocas de olhares baseados em referências e modelos socialmente estabelecidos e predefinidos. Nesse devir, não se busca alcançar uma forma fixa por meio de identificação, imitação ou mimese, mas sim encontrar uma zona de vizinhança, indiscernibilidade ou indiferenciação na qual já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula³⁴⁹. A partir desse ponto, busca-se reconhecer de forma gradual, como Espinosa também afirmou, quais afetos atravessam nosso corpo e que tipo de composição é viável com os afetos de outros corpos. Não se trata mais de uma relação de dominação e autossujeição, mas sim de uma transformação mútua oriunda da interação com o outro, resultando na composição de algo mais potente para o nosso corpo em processo de singularização³⁵⁰.

Com base nisso, Deleuze e Guattari³⁵¹ argumentam que devemos cuidar de nossos devires, a fim de evitar sermos dominados por nossas percepções ou memórias, que constantemente nos assediam, querendo ou não. No entanto, devemos ter em mente que não se trata de uma desterritorialização absoluta, pois isso resultaria em loucura ou até mesmo morte, mas sim de uma dinâmica contínua de desterritorializações e singularizações autorreferenciais, conhecida como heterogênesse. Seria um equívoco pensar que basta seguir a linha de fuga ou de ruptura sem considerar a necessidade de traçá-la com precisão,

³⁴⁸GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 33.

³⁴⁹DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 156-157.

³⁵⁰Ibid., p. 11.

³⁵¹DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. v. 4. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34. 1997. p. 73-75.

entendendo onde e como ela deve ser estabelecida. Além disso, é importante ressaltar que a própria linha de fuga apresenta um perigo adicional, talvez o mais significativo. Não apenas as linhas de fuga de maior declive correm o risco de serem bloqueadas ou segmentadas, mas elas têm o perigo específico de se transformarem em linhas de abolição e destruição, tanto dos outros como de si mesmas. Isso pode levar a uma paixão de abolição³⁵².

A partir dessas considerações, podemos compreender a liberdade como um processo em constante construção e reconstrução. Ser livre implica em conceber o território não como um destino final, mas como um lugar de trânsito constante, em conexão contínua com o mundo, mesclando-se a ele por meio do dinâmico processo de heterogênesse e do desejo.

A heterogênesse, um conceito importante na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é apresentada na obra conjunta intitulada "Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia"³⁵³. Ela se refere a um processo de transformação ou criação que ocorre por meio de uma série de diferenciações, rupturas e multiplicidades, em oposição à ideia de gênese baseada em uma origem ou essência fixa. De acordo com Deleuze e Guattari, a heterogênesse desafia a concepção tradicional de um desenvolvimento linear e teleológico. Em vez disso, eles propõem uma abordagem em que a realidade é vista como um campo de multiplicidades em constante devir, em que as mudanças ocorrem por meio de encontros, interações e processos imprevisíveis. Para Deleuze e Guattari, a heterogênesse é uma forma de resistência ao pensamento binário e hierárquico. Eles argumentam que a realidade é composta por uma multiplicidade de diferenças que não se encaixam em categorias fixas ou estruturas preexistentes. A heterogênesse envolve a emergência de novas formas, conexões e possibilidades por meio de encontros imprevisíveis entre elementos heterogêneos.

Em suma, a heterogênesse em Deleuze e Guattari representa um processo de contínua criação, na qual novas formas, ideias e configurações emergem por meio da interação de elementos heterogêneos, desafiando as noções tradicionais de gênese fixa e estática. Diferentemente da carência que está relacionada à necessidade de algo, o desejo representa a capacidade de constantemente produzir algo novo em nossas vidas. Em vez de nos concebermos meramente como sujeitos comunicativos, aprisionados em territórios existenciais fixos e intransponíveis, é necessário interpretar-nos como seres em constante formação, recuperando a agência no processo de heterogênesse e situando-nos na imanência pura, conforme exposto por Deleuze e Guattari. Isso implica em conceber um movimento contínuo de desterritorialização, no qual cada indivíduo, em sua multiplicidade, caminha em

³⁵²DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. p. 162.

³⁵³Ibid.

direção ao que Guattari³⁵⁴ denominou co-gestão com a produção da subjetividade. Tal abordagem implica em desenvolver uma constante dinâmica de abertura a novas possibilidades de alteridade e de um devir outro.

A constituição de territórios existenciais singulares confere, de fato, uma potência de heterogênesse, ou seja, a capacidade de abrir-se para processos de diferenciação irreversíveis, necessários e singularizantes. Não se trata apenas de estabelecer conexões entre indivíduos diferentes, mas sim entre diferentes modos de existência. São encontros que podem gerar algo indeterminado para ambas as partes envolvidas, dissolvendo a distinção clássica entre sujeito e objeto. Nesse sentido, é essencial estar aberto a novas experimentações e ultrapassar a repetição superficial de elementos exteriores idênticos e instantâneos, como discutido por Deleuze³⁵⁵. Essa perspectiva demanda uma constante ruptura com as hierarquias valorativas e com os territórios existenciais que se fixam ao corpo, a fim de permanecer receptivo a novas conexões e percepções externas, inserindo-se em espaços lisos heterogêneos. Nesse contexto, a *performance* artística emerge como uma forma de desterritorialização capaz de gerar linhas de fuga, potencializando a criação de novos fluxos e deslocamentos.

Ao explorar a *performance* como um processo de desterritorialização, abre-se espaço para a manifestação de diferentes modos de expressão e subjetividade, desafiando as estruturas normativas estabelecidas. A *performance* artística rompe com as fronteiras convencionais do corpo e da linguagem, desencadeando um fluxo de experimentação e transgressão. Em vez de reproduzir identidades fixas e estereotipadas, a *performance* permite a emergência de multiplicidades e a abertura para a expressão de novas possibilidades. Assim, a *performance* artística se apresenta como uma possibilidade de resistência e subversão, ao romper com as limitações impostas pelas normas sociais e pela lógica dominante. Por meio da criação artística, é possível desestabilizar as estruturas estabelecidas, gerando deslocamentos e abrindo caminho para novas formas de pensamento e percepção. A *performance*, ao se tornar uma prática de desterritorialização, promove a emergência de linhas de fuga que desafiam os padrões estabelecidos, ampliando as possibilidades de criação e transformação. Abordaremos a seguir como isso ocorre.

³⁵⁴GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 29.

³⁵⁵BENEVIDES, Regina de Barros. Dispositivos em ação:o grupo. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, p. 183-191, 1997.

4.1 *PERFORMANCE* E DEVIR: RESISTÊNCIA E LIBERDADE

O conceito de corpo-devir desencadeia uma crítica sobre a experiência contemporânea do corpo. Essa abordagem desloca e subverte nossa perspectiva habitual, que muitas vezes se baseia na identidade e na representação, conceitos vinculados à noção de estabilidade e unidade. Em contraste, o devir nos convida a explorar o outro e a alteridade. Quando aplicado ao corpo, o devir implica reconhecer e afirmar sua intrínseca impermanência, assim como a constante transformação do ser-corpo. Essa concepção destaca a fluidez, a mutabilidade e a multiplicidade das experiências corporais, desafiando noções fixas e essencialistas. O corpo-devir nos incita a repensar as limitações e as normas impostas à corporalidade, permitindo a emergência de possibilidades inovadoras de existência e relações com o mundo. Como afirmado por Deleuze:

Não há ser além do devir, não há o um além do múltiplo; nem o múltiplo, nem o devir são aparências ou ilusões. Mas também não há realidades múltiplas e eternas que seriam, por sua vez, como essências além da aparência. O múltiplo é a manifestação inseparável, a metamorfose essencial, o sintoma constante do único. O múltiplo é a afirmação do um, o devir, a afirmação do ser³⁵⁶.

Com base no trecho citado acima, somos convidados a repensar as noções convencionais de corpo e identidade, considerando diferentes formas de corporeidade na contemporaneidade e abrindo espaço para uma compreensão mais fluida e dinâmica do eu e da experiência corporal. Ao reconhecer a natureza multifacetada e mutável do corpo, podemos explorar novas possibilidades de existência e desafiar as limitações impostas por estruturas fixas e normativas.

Ao examinarmos com maior cautela a realidade contemporânea, é possível identificar pelo menos duas categorias distintas de corporeidades existentes. A primeira consiste em uma série estratificada, na qual o corpo-organismo desempenha o papel de veículo para a encarnação de um Eu individualizado. Nesse contexto, o corpo é concebido como uma entidade fixa e estável, limitada por uma identidade pessoal bem definida. Por outro lado, a segunda série está associada à construção de um corpo-sem-órgãos (CsO), um corpo-devir, que se abre para experimentações e supera o Eu em sua fluidez imanente. Aqui, o corpo não é concebido como algo pré-existente, mas sim como algo que requer um processo contínuo de produção e transformação. Essa perspectiva nos leva a considerar o corpo como

³⁵⁶DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de Edmundo F. Dias e Ruth J. Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976. p. 19.

um processo em constante mutação, uma multiplicidade em constante transformação que desafia as noções tradicionais de identidade fixa. O corpo-devir é um convite para explorar as potencialidades e as possibilidades de novas formas de existência, rompendo com as amarras das identidades rígidas e abrindo espaço para experimentações e conexões inusitadas. Nessa abordagem, a corporeidade é compreendida como uma manifestação inseparável do devir e do múltiplo. O corpo não é uma mera aparência ilusória, nem uma essência eterna, mas sim uma afirmação da singularidade em constante transformação. É uma expressão do ser em movimento, um sintoma constante da multiplicidade que constitui nossa realidade.

Nesse contexto, pode-se dizer que o corpo-sem-órgãos (CsO) representa, a ruptura com a concepção do corpo enquanto mero organismo. Apesar do aparente entusiasmo em relação às modificações corporais, a maneira como o dispositivo corporal tem sido mantido revela uma evasão das problemáticas inerentes às experimentações. Isso implica que as mudanças contemporâneas do corpo não estão ligadas ao devir, que traz consigo as forças do acaso e a imprevisibilidade do encontro com a mutabilidade da alteridade. Em vez disso, essas modificações estão vinculadas a uma busca por aprimoramento e implementação, e, sobretudo, a uma expressão de si mesmo que inevitavelmente se manifesta, com o outro desempenhando apenas o papel de um espectador passivo. Nessa quase insustentável contradição, essa possibilidade se revela como uma linha de fuga feroz, cruel e pulsante, na qual o corpo, como um espaço primordialmente humano, se desfaz e busca o intensivo que escapa aos limites dos órgãos (corpo-sem-órgãos). Isso envolve os indivíduos em um ritual de espanto e estranheza, no qual o corpo (em sua organização) gradativamente se torna inumano em sua recomposição intensiva, um devir corpo.

À medida que se desenvolve a relação entre a filosofia de Deleuze e Guattari e a arte da *performance*, torna-se evidente a fertilidade desse diálogo. A interseção dessas áreas de estudo abre novas perspectivas teóricas e práticas, que exploram o devir (o vir a ser) como uma potência de transmutação. É essencial que as pesquisas nesse campo sejam intensificadas, visando a produção de conhecimento cada vez mais profundo sobre o corpo, a subjetividade e os modos de vida, assim como a criação de Novas Terras que transcendam as limitações impostas pelos sistemas dominantes. A arte da *performance* desencadeia abordagens interdisciplinares no âmbito das artes, oferecendo novas perspectivas sobre o processo criativo e novos modos de vida para o corpo contemporâneo. Essas transformações tiveram um impacto significativo em várias áreas do campo artístico, exigindo a formulação de novas teorias e diálogos com disciplinas como a psicologia, filosofia, sociologia, entre outras, a fim de repensar o corpo e a experiência artística em si. Um conceito poderoso que

emerge nesse contexto é a noção de "Corpo sem Órgãos" (CsO), apresentada no capítulo 2 deste trabalho. Essa concepção mostra-se relevante para a arte da *performance*, uma vez que, por meio da experimentação, busca-se criar um corpo intenso, desprovido de estratificação e desterritorializado.

Se concebermos o Corpo sem Órgãos, conforme descrito por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, como um corpo indisciplinado exposto a situações que transbordam limites físicos, psicológicos e estéticos, então podemos compreender que tais experiências abrem caminhos para percepções, desejos e prazeres, permitindo a reinvenção de comportamentos e a fuga dos padrões impostos pelas instituições disciplinadoras e pelo adestramento biopolítico. O Corpo sem Órgãos é entendido como um corpo além dos discursos científicos, ou seja, como organismo em constante devir. Nesse contexto, as *performances* artísticas, juntamente com outras práticas corporais que desafiam as normas ocidentais, surgem como um campo de possibilidades para repensar a ética, a sexualidade e o próprio corpo enquanto existência. Essas práticas geram formas de resistência ao biopoder e ao necropoder.

Como visto no capítulo anterior, a *performance*, por sua própria natureza, é uma possibilidade artística que ultrapassa fronteiras e busca escapar das limitações, ao mesmo tempo em que incorpora elementos de diversas outras linguagens da arte. Dessa maneira, a arte da *performance* tem o potencial de desdobrar o tempo e o espaço presentes, criando novas possibilidades e modos de vida. Ou, como sugere Deleuze e Guattari, linhas de fuga. As rupturas nos fluxos cotidianos e a criação de novas terras e mundos são resultantes de desvios e vazamentos que rompem com os movimentos repetitivos controlados por ordens e normas sociais. Essas rupturas levam os indivíduos, que já estão subjetivados pelos modelos sociais impostos pelas instituições governamentais, a experimentarem e a produzirem novas formas de existência, gerando corpos sem órgãos e estabelecendo relações e vão além do comum. Essas relações funcionam como linhas de fuga, deslocando o corpo do óbvio e possibilitando a criação de outros mundos. Nesse processo, o corpo desempenha um papel fundamental na concepção de novos modos de habitação, gerando subjetividades e novos territórios corporais que viabilizam a experiência de criar e viver em novos mundos.

Ao estabelecer uma cuidadosa relação com os estratos sociais, é possível desvendar as linhas de fuga e permitir que os fluxos conjugados passem e escapem, liberando intensidades contínuas em direção a um Corpo sem Órgãos (CsO). Esse processo envolve a conexão, a conjugação e a continuidade, formando um "diagrama" em oposição aos programas significativos e subjetivos estabelecidos. É importante compreender inicialmente como a estruturação social é estratificada para nós, em nós e no ambiente em que estamos

inseridos, para então ir além dos estratos e alcançar os agenciamentos mais profundos em que estamos envolvidos. O objetivo é fazer com que esses agenciamentos oscilem delicadamente, passando para o lado do plano de consistência.

Atualmente, é possível observar o exercício do controle em diversas esferas da vida cotidiana, como nas ruas, nas praças, nos momentos de lazer e até mesmo diante das telas televisivas. Esse controle permeia a existência de cada indivíduo, resultando em desterritorializações e reterritorializações contínuas dos territórios existenciais. Essas transformações são impulsionadas por fluxos que surgem e ressurgem de maneiras imprevisas e até mesmo surpreendentes. A dinâmica ocorre dentro do que Deleuze denomina como técnica imediatamente social, que busca suprimir qualquer espaço para o questionamento em relação ao modo de vida estabelecido pelo sistema capitalista.

As formações sociais contemporâneas operam dentro de um modo de poder que subjuga a vida, estabelecendo uma separação entre a vida em si e suas potencialidades. Nesse contexto, a vida é tolerada apenas em um estado de submissão e enfraquecimento, nunca em um estado de intensidade plena. Mesmo em um contexto atual em que se proclama a celebração das diferenças, as intensidades do corpo e do pensamento não são toleradas, a menos que sejam submetidas a um estado extensivo de interpretação, reduzindo-as a padrões aceitáveis. Nesse sentido, o corpo é concebido como um agente que deve ser o mais saudável e produtivo possível, explorando ao máximo sua potencialidade criativa. Portanto, é crucial avaliar, daqui para frente (especialmente considerando que o sistema atual só consegue sobreviver adicionando novos axiomas ao seu funcionamento), a possibilidade de que os discursos humanistas de inclusão social e mera tolerância em relação ao outro tenham sido assimilados pela subjetividade capitalista para sua própria manutenção. Conforme afirmado por Deleuze e Guattari³⁵⁷, a axiomática capitalista é extremamente flexível e sempre encontra maneiras de ampliar seus limites ao acrescentar mais um axioma a um sistema já saturado.

Sendo assim, a produção social está intrinsecamente ligada à produção dos corpos e à governamentalidade. Os indivíduos são moldados e produzidos como sujeitos por meio da construção de subjetividades e da aprovação de individualidades. A corporeidade e a fisicalidade do sujeito são influenciadas pelo regime de luz, que funciona como uma máquina de controle impondo limites e restrições. Deleuze e Guattari afirmam:

³⁵⁷DELEUZE, G. GUATTARI, F. **O Anti-Édipo**: Capitalismo e Esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010. p. 248

Daí a força da questão de Espinosa: o que pode um corpo? De que afetos ele é capaz? Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria). (...). A questão é a seguinte: o que pode um corpo? De que afetos você é capaz? Experimente, mas é preciso muita prudência para experimentar. Vivemos em um mundo desagradável, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes. A tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos³⁵⁸.

Desde a fase inicial do desenvolvimento humano, o corpo é submetido a processos de produção e condicionamento que se estabelecem em relação às instituições sociais, como a família, a escola, o trabalho e outros sistemas que abrangem áreas como saúde, educação, formação e lazer. Essas instituições operam como mecanismos de produção, regulando e disciplinando os corpos. De acordo com as reflexões de Butler sobre performatividade, discutidas no capítulo anterior, somos moldados pela sociedade para assumir papéis sociais específicos. No contexto do sistema capitalista, que é gerenciado pela biopolítica, as imposições e condicionamentos não se restringem apenas à questão de gênero, mas envolvem o próprio corpo. Desde o nascimento, o corpo é inserido em uma rede complexa de dispositivos que o modelam, controlam e categorizam por meio de uma série de regras e normas, conforme abordado no capítulo 1.

Os estudos de Achille Mbembe³⁵⁹, por exemplo, mostram que a questão da raça é intrínseca ao desenvolvimento genético do capitalismo, e não se limita a ser apenas um complemento do sistema econômico. De acordo com o autor, durante o período primitivo do capitalismo, que abrange desde o século XV até a Revolução Industrial, a escravização dos negros representou o exemplo mais significativo da interseção entre classe e raça. Já nos dias contemporâneos, esse tratamento degradante se estende para diversas camadas da população. Isso é o que o autor denomina de " O devir-negro do mundo", referindo-se ao momento em que a distinção entre o humano, a coisa e a mercadoria tende a se desvanecer e desaparecer, de modo que ninguém, independentemente de ser negro ou branco, mulher ou homem, possa escapar dessa condição. Assim, toda a violência que anteriormente era direcionada exclusivamente aos negros escravizados passou a ser exercida também contra outras partes da sociedade, como desempregados, excluídos, imigrantes, homossexuais, mulheres e, de forma geral, uma ampla parcela da população imersa nas adversidades de uma racionalidade liberal singularmente brutal. Nesse contexto, Mbembe sustenta que uma das principais surpresas

³⁵⁸DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 73-75.

³⁵⁹MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

diante das atrocidades perpetradas pelo nazifascismo talvez não resida tanto na brutalidade, na violência ou na imposição de delimitações raciais pelo regime, mas sim no fato de que esses elementos, anteriormente confinados às colônias, passaram a ser aplicados contra outros segmentos da sociedade, majoritariamente constituídos por europeus brancos. É relevante destacar, contudo, que foram mantidos critérios para essa exclusão, ou seja, o fator de exclusão deixou de se pautar na cor da pele e passou a recair sobre determinadas etnias (judeus, ciganos, etc.), religiões e/ou orientações sexuais. Se a questão da "raça" não ocupava o primeiro plano na justificação, outros aspectos como religião, etnia, classe e comunismo passaram a desempenhar esse papel. Nesse sentido, pode-se apontar uma aparente fragilidade na tese de Mbembe.

O que Mbembe menciona pode ser claramente observado na sociedade contemporânea, que é caracterizada pelo controle social. Os espaços públicos são altamente regulados, com mecanismos de vigilância e dispositivos de controle projetados para monitorar e direcionar os comportamentos dos indivíduos, além de limitar o uso e a circulação do espaço. Nesse contexto, a presença de moradores de rua, vendedores ambulantes e artistas de rua que vivem à margem da sociedade é percebida como um elemento disruptivo, representando uma ameaça à ordem estabelecida aos olhos do poder biopolítico. Esses grupos de pessoas que não se encaixam nas normas e padrões sociais preestabelecidos são considerados como "ruídos" dentro do sistema controlador, pois desafiam a lógica da vigilância e do controle. Suas ações e presença nos espaços públicos questionam as estruturas de poder e evidenciam as limitações impostas pelo biopoder, que busca regular e normalizar os comportamentos de acordo com as normas dominantes. A errância desses indivíduos representa uma resistência ao controle exercido sobre os corpos e à circulação no espaço público, desestabilizando as fronteiras e as hierarquias estabelecidas. Mas, como questionado por André:

O que pode um mendigo? De quais armas pode dispor um andarilho? Viver como despossuído é um exercício de desvalorização da propriedade privada; saber que é possível a vida fora da lógica produtivista é o que causa pavor. O trabalho em ruas-praças-faróis interpretado como negação do trabalho dentro de estabelecimentos juridicamente reconhecidos, como negação da regulamentação profissional ou comercial exigida pelo poder público, é uma estratégia discursiva, que faz virar realidade aquilo que enuncia. O que o poder panótico não suporta é o uso aleatório que a população possa vir a fazer dos espaços públicos, usos sem autorização; o uso sem o controle é o que causa terror e gera violência³⁶⁰.

³⁶⁰ANDRÉ, C. Arte, biopolítica e resistência. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 383–398, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/21497>. Acesso em: 29 mai. 2023.

No livro *Poder brutal, resistência visceral*³⁶¹, Mbembe apresenta um conceito que vai ao encontro da citação acima e que é fundamental para compreender e confrontar os mecanismos de controle biopolítico e necropolítico: a *resistência visceral*. Nessa obra, o autor propõe uma abordagem que vai além das respostas políticas e intelectuais convencionais, adentrando nas profundezas do corpo e da experiência individual e coletiva.

A resistência visceral emerge como uma forma de resistência que encontra suas raízes nas entranhas do ser humano, buscando a reabilitação do corpo e a desarticulação das estruturas de poder que o subjagam. Ela transcende os limites das abordagens meramente racionalizadas, enfatizando as dimensões sensoriais, afetivas e perceptivas da resistência. Assim, a resistência visceral configura-se como uma estratégia de confronto e transformação que subverte as imposições do racismo e dos sistemas opressivos, vislumbrando a criação de uma existência mais autêntica, emancipada e plena. Ela refere-se à capacidade de resistir à dominação e exploração por meio de uma luta que emerge internamente, do âmago do corpo. Nesse sentido, a resistência visceral é um tipo de resistência que emerge da opressão e da necessidade de buscar uma vida melhor. Não se baseia em ideologias ou abstrações, mas sim no próprio corpo e na própria experiência. Segundo Mbembe, a resistência visceral é uma forma extremamente poderosa de resistência, capaz de desafiar e subverter o poder. Ela não se caracteriza como uma resistência passiva, mas sim como uma resistência que surge da necessidade de mudança. Portanto, a resistência visceral representa não apenas uma luta por transformações políticas, mas também uma busca por transformações pessoais e culturais.

Conforme analisado por Mbembe, as formas de resistência à *necropolítica* e à *necroeconomia* na contemporaneidade apresentam uma grande diversidade, dependendo das situações locais e dos contextos específicos de cada país. Um exemplo elucidativo dessa dinâmica pode ser observado na experiência sul-africana. O autor argumenta que, nesse contexto, as práticas de resistência se desenvolvem por meio da ocupação dos espaços, ou seja, buscam alcançar visibilidade justamente onde o poder busca relegar e marginalizar determinados grupos sociais:

As formas de resistência que se estão produzindo lá têm a ver com a luta dos corpos por se tornarem presentes (corporal, física, visivelmente) diante da produção de ausência e silêncio pelo poder. São formas exemplares de resistência, pois o poder hoje funciona produzindo ausência: invisibilidade, silêncio, esquecimento³⁶².

³⁶¹MBEMBE, Achille. Quando o poder brutaliza o corpo, a resistência assume uma forma visceral. *In*: MBEMBE, Achille. **Poder brutal, resistência visceral**. São Paulo: n-1 edições, 2019. p. 16-27

³⁶²MBEMBE, Achille. Quando o poder brutaliza o corpo, a resistência assume uma forma visceral. *In*: MBEMBE, Achille. **Poder brutal, resistência visceral**. São Paulo: n-1 edições, 2019. p. 16-17.

Mbembe cita ainda que nos últimos anos, nessa região da África do Sul, está ocorrendo um ciclo de lutas que o autor denomina de "políticas da visceralidade", em que as questões fundamentais estão relacionadas à existência e à vivência corpórea. Essas questões ganham destaque e são objeto de engajamento político e social. Segundo ele, "As resistências na África do Sul passam pela reabilitação da voz, pela expressão artística e simbólica, desafiando a tentativa do poder de relegar ao silêncio as vozes que não quer ouvir³⁶³". Esse movimento conhecido como "descolonização", é caracterizado por uma descolonização simbólica, que se manifesta por meio da convocação de pessoas para realizar a destruição de estátuas coloniais e outras ações, além da luta pela transformação do conteúdo e das formas de produção do conhecimento. Esse movimento também se engaja na reativação da memória coletiva e na resistência contra o esquecimento e apagamento da história, entre outras iniciativas.

Há um surgimento de pequenas insurreições. Essas microinsurreições ganham forma visceral como resposta à brutalização do sistema nervoso típica do capitalismo contemporâneo. Uma das formas de violência do capitalismo contemporâneo consiste em brutalizar o sistema nervoso. Como resposta, emergem novas formas de resistência ligadas à reabilitação dos afetos, emoções, paixões, que convergem nisso tudo que eu chamo de "políticas da visceralidade"³⁶⁴.

A concepção de resistência visceral proposta por Achille Mbembe pode ser relacionada à ideia de criação de um Corpo sem Órgãos (CsO) e compreendida como uma forma de resistência que encontra ressonância na prática da *performance* artística. Os artistas insurgentes não solicitam permissão ou autorização das autoridades governamentais para realizar suas manifestações. Essa atitude não é motivada por uma busca pela liberdade de expressão, uma vez que não depositam mais confiança na atual estrutura democrática. Eles têm plena consciência de que suas ações são vistas como proibidas e entendem que a liberdade é um conceito efêmero, sujeito a constantes redefinições. O que esses artistas são capazes de oferecer, por meio de suas práticas éticas, é a crença na possibilidade de estabelecer relações de troca baseadas em valores subjetivos, em oposição à lógica puramente econômica. Eles desafiam a ideia de que tudo pode ser reduzido a uma transação comercial e buscam criar espaços de interação nos quais a liberdade individual e os princípios éticos possam prevalecer.

Ao recusar-se a se submeter às normas e restrições impostas pelo poder instituído, os artistas insurgentes exploram o potencial transformador da arte, oferecendo alternativas à

³⁶³MBEMBE, 2019, p. 17-18.

³⁶⁴Ibid.

visão predominante do mundo e questionando a forma como os valores são definidos e valorizados na sociedade contemporânea. Sua prática artística, muitas vezes marginalizada e considerada transgressora, aponta para a possibilidade de construir novas formas de relacionamento e intercâmbio que transcendam as limitações impostas pelas estruturas econômicas e sociais dominantes.

A resistência visceral, em sua essência, supera a mera resposta política ou intelectual, encontrando suas raízes nas profundezas do corpo e na vivência individual e coletiva. Essas lutas têm como objetivo principal a reabilitação do corpo como agente de transformação e contestação. Ao estabelecer uma conexão entre essa forma de resistência e a *performance* artística, podemos observar um processo de experimentação prolongada, que vai além das restrições de substâncias específicas mencionadas anteriormente, como o *peyote*. É importante destacar que essa experimentação prolongada não se restringe ao consumo de substâncias, mas abrange um amplo espectro de experiências sensoriais, perceptivas e afetivas que buscam desestabilizar as normas e convenções estabelecidas, reconfigurando as fronteiras da experiência corpórea e subjetiva.

A *performance* artística, inserida nesse contexto, apresenta um ambiente propício para a exploração de possibilidades que transcendem as limitações impostas pelo racismo e pelo sistema/organismo hegemônico. Dentro dessa perspectiva, a concepção de um Corpo sem Órgãos (CsO) configura-se como um espaço fértil para a manifestação da resistência visceral. O CsO se estabelece como um campo em que essas singularidades se entrelaçam, potencializando o processo de criação e experimentação, dando origem a uma heterogênese capaz de gerar uma desterritorialização, uma linha de fuga.

A *performance* artística, em suas diversas manifestações, propicia uma exploração sensorial e criativa que ultrapassa os meios de expressão tradicionais. Ao unir a concepção de resistência visceral de Mbembe à prática da *performance* artística e à concepção de um Corpo sem Órgãos,³⁶⁵ abre-se um espaço para a reflexão crítica, a transformação pessoal e a busca por uma existência mais ampla e emancipatória. É nesse ponto que o Corpo sem Órgãos se revela em sua verdadeira essência, como uma conexão de desejos, uma conjunção de fluxos e um *continuum* de intensidades. Seguir esse processo implica em construir sua própria pequena máquina privada, pronta para se ramificar em outras máquinas coletivas, de acordo com as

³⁶⁵ Mais sobre o poder dessa união entre resistência visceral de Mbembe e à concepção de um Corpo sem Órgãos de Artaud, pode ser visto em SILVEIRA, Marina de Nobile da. **O corpo sem órgãos como resistência visceral**: atravessamentos a partir da revolução corporal de Antonin Artaud. Orientadora: Profa. Dra. Luciana da Costa Dias. 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/15100/1/DISSERTA%20c3%87%20c3%83O_CorpoSem%20c3%93rg%20a3os.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

circunstâncias. Esse caminho exige uma cuidadosa investigação dos estratos sociais e um engajamento ativo na busca por liberdade e autonomia, permitindo que as forças de resistência se manifestem e que novas possibilidades de existência e criação sejam exploradas. Essa união promove uma ruptura com as normas estabelecidas pelo poder biopolítico/necropolítico, abrindo caminho para a criação de novos territórios filosóficos, artísticos, políticos e existenciais.

Dentro desse panorama, algumas *performances* artísticas envolvem o corpo do artista em situações de risco e transgressão de fronteiras, tornando-se expressões do corpo como arte e visando criar novas subjetividades. Alguns exemplos desse tipo de abordagem foram apresentados no capítulo anterior, tais como as obras de Marina Abramovic, Joseph Beuys, entre outros, em obras que exploram os limites da arte, dos corpos e suas resistências. A arte, ao fazer isso, recusa práticas racistas e aponta para um desejo de superar os Estados-nações, o capitalismo e o discurso racista da biopolítica, sem adotar o confronto direto, a violência física ou a revolução por meios violentos. É por meio dessa recusa que novas possibilidades e formas de existência podem emergir, desafiando e subvertendo as estruturas opressivas presentes na sociedade.

Conforme destacado por Deleuze e Guattari³⁶⁶, a desterritorialização desempenha um papel fundamental na criação de novos territórios e mundos. Essa noção refere-se ao movimento de abandonar as limitações e as fronteiras estabelecidas, permitindo a emergência de linhas de fuga. Ao modificar os significados, as funções dos órgãos e as práticas cotidianas, opera-se para além do convencional, questionando as normas do cotidiano e abrindo caminho para a criação desses novos territórios, que podem ser denominados como Novas Terras ou Territórios Rizomáticos³⁶⁷.

O pensamento rizomático³⁶⁸ caracteriza-se por sua capacidade de mover-se e abrir-se em múltiplas direções, desafiando a linearidade do pensamento tradicional. O próprio fato de colher conceitos da botânica, por exemplo, já está estabelecendo um rizoma entre diferentes áreas de conhecimento. Pode-se dizer que o rizoma gera desconforto no pensamento linear,

³⁶⁶DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

³⁶⁷ O termo Territórios Rizomáticos se refere a espaços e modos de existência que rompem com as estruturas hierárquicas e lineares, estabelecendo conexões horizontais e múltiplas entre diferentes elementos. Esses territórios são caracterizados pela sua natureza não linear e aberta, permitindo a emergência de novas formas de vida e relações.

³⁶⁸DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 2. Tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995

pois não se fecha sobre si mesmo, sendo sempre atravessado por outras linhas de intensidade. É como um mapa que se expande em todas as direções, pulsando, construindo e desconstruindo novos caminhos. Ele cresce onde há espaço, floresce onde encontra possibilidades e cria seu próprio ambiente.

O rizoma é composto por agenciamentos e linhas que se movem em diversas direções, escapando pelos cantos e estabelecendo e desfazendo alianças. Caracteriza-se pela conexão e heterogeneidade, pois cresce descentralizado e se conecta de forma diversificada. Um exemplo disso são os links na internet, em que uma palavra pode estar ligada a uma imagem, um som ou um vídeo, sem seguir regras preestabelecidas. Ele trata a multiplicidade como sujeito, atravessando seus objetos e alterando-os. O rizoma pode ser rompido em qualquer ponto sem ser eliminado. Pelo contrário, essas interrupções abrem novas ramificações e se expandem em múltiplos caminhos. Um mapa de metrô, por exemplo, possui várias entradas e saídas, permanecendo aberto a diferentes usos, dependendo das necessidades individuais. Assim como o rizoma, a filosofia é feita entre coisas diversas e tem o poder de desenraizar o ser. É o esforço de pensar a multiplicidade sem partir de uma unidade nem encapsular ela em uma totalidade. É a destituição do fundamento, um completo descentramento do pensamento sobre o plano de imanência. Se o desejo é uma linha intensiva, então a vida é melhor representada pelo rizoma: um tecido composto por múltiplos encontros heterogêneos e disruptivos.

No contexto das práticas relacionadas à criação de Novas Terras ou Territórios Rizomáticos, é de particular interesse examinar as abordagens adotadas na arte da *Performance*. Isso se deve ao fato de que o processo de desterritorialização implica uma transformação radical nas formas de pensar, agir e sentir, rompendo com os paradigmas estabelecidos. Ao desestruturar as concepções fixas e as formas habituais de existência, surge um espaço de possibilidades e potencialidades no qual a arte da *performance* desempenha um papel significativo.

Por meio da *performance*, os artistas exploram o corpo como um meio de expressão e experimentação, rompendo com as amarras do cotidiano e criando novas formas de viver e habitar o mundo. Essa desterritorialização vai além de uma simples subversão das normas sociais e das práticas instituídas. Ela implica uma reconfiguração dos modos de ser e agir, abrindo espaço para a emergência de novas subjetividades e relações. Ao escapar das delimitações impostas pela sociedade, a arte da *performance* desencadeia um processo de recriação do tempo e do espaço, gerando linhas de fuga que possibilitam a experiência de outros modos de vida. Dessa forma, a desterritorialização, como proposta por Deleuze e

Guattari, se conecta diretamente à arte da *performance*, pois ambos buscam romper com as limitações e os condicionamentos impostos pelo sistema dominante. Por meio da experimentação e da criação de Novas Terras, a *performance* nos convida a refletir sobre as possibilidades de transformação, resistência e reinvenção que podem surgir quando nos desprendemos das estruturas pré-estabelecidas.

Nesse contexto, a *performance* é considerada uma forma de expressão artística que viabiliza a criação de novos mundos e a experimentação de corpos alternativos. Frequentemente, essa prática desloca territórios estabelecidos e modos de habitação cotidianos, promovendo a modificação de códigos e costumes para gerar corpos imersos em intensidades transformativas. Um exemplo relevante de *performance* que ilustra a importância conferida tanto ao corpo presente do artista quanto ao território é a obra "*I like America and America Likes me*" (1974) de Joseph Beuys, mencionada no terceiro capítulo deste trabalho. Nessa *performance*, o artista interagiu com um coioote por uma semana. Para Beuys, cuja concepção artística visava transformar concretamente a vida das pessoas, essa *performance* possibilitou a criação de um espaço/tempo alternativo, gerando uma desterritorialização e um modo de vida não convencional tanto para o próprio corpo do artista como para os visitantes. Por meio desta obra, foram suscitadas reflexões sobre o estilo de vida norte-americano, o que está em consonância com as ideias e experimentações do Corpo sem Órgãos e a busca pela construção de linhas de fuga, capazes de gerar novas territorializações.

Como discutido nesta tese, a filosofia de Deleuze e Guattari desempenhou um papel significativo no movimento de ruptura e na reconfiguração do pensamento filosófico contemporâneo e pós-moderno. Eles introduziram uma abordagem inovadora que enfatiza a discussão sobre o desejo, o corpo, a política, as multiplicidades e as forças fascistas que buscam restringir e controlar a experimentação e a criação de Territórios Rizomáticos. A obra de Deleuze e Guattari trouxe uma nova perspectiva para a filosofia, desafiando as estruturas tradicionais de pensamento e estimulando uma reflexão profunda sobre as dinâmicas do poder, da liberdade individual e coletiva, e a necessidade de resistir aos mecanismos de controle que podem inibir a emergência de novas formas de vida e experiências. Essa abordagem filosófica abriu caminho para uma compreensão mais ampla e diversificada da existência, incentivando a busca por alternativas e a criação de possibilidades inovadoras além das fronteiras estabelecidas.

Ao explorarmos o encontro entre a arte da *performance* e a filosofia, torna-se evidente a existência de semelhanças entre o processo performático e o processo de criação do Corpo sem Órgãos (CsO). Tanto a arte da *performance* quanto o CsO buscam a

experimentação como processo fundamental para sua concretização. Isso ressalta a natureza exploratória e aberta da *performance*, que não está vinculada a uma forma específica de mídia ou a um público determinado, nem adere a uma ideologia específica. A ênfase na experimentação como abordagem central na arte da *performance* e no CsO reflete a busca por novas possibilidades, desafiando limitações e normas estabelecidas. Esses processos criativos se alimentam da liberdade de exploração, do rompimento de fronteiras e da rejeição de estruturas predefinidas, permitindo a emergência de experiências autênticas e inovadoras. Por meio da experimentação, a *performance* artística conduz o indivíduo a lugares inexplorados, transformando seu corpo em uma forma de expressão artística em si. Essa abordagem revela o poder da *performance* em criar novos mundos e possibilidades. Quando examinamos uma *performance* que intervém no espaço urbano, podemos considerar que ela desencadeia uma intervenção na própria cidade, desencadeando efeitos afetivos e promovendo a transformação de corpos e espaços. Esse processo criativo abrange a interação dinâmica entre corpo, cidade e experimentação, podendo funcionar como um contradispositivo que é contrário à biopolítica e à *necropolítica*.

A distinção se fundamenta na afirmação de alternativas para o corpo, a subjetividade, a arte e a vida, contrapondo-se ao que foi estabelecido pelo sistema hegemônico ou pelas verdades legitimadas e socialmente aceitas. O levante, nesse contexto, pode ser entendido como a ação daqueles que adotam perspectivas distintas daquelas instituídas, questionando e propondo modos de vida que transcendem as normas estabelecidas. O insurgente, por sua vez, é alguém que pensa e busca viver além dessas normas sociais e institucionais. Contudo, uma vez que o "fora" não existe em um mundo completamente mapeado e vigiado pelos biopoderes, é necessário criar e inventar esses espaços de resistência e transformação. Nesse sentido, muitos artistas insurgentes buscam explorar espaços, fissuras e brechas no tecido urbano como forma de experimentar novas possibilidades, por meio da expressão artística, como a *performance*. No entanto, quando esses insurgentes são descobertos, enfrentam o risco de sofrer penalidades e punições por desafiar as normas e os poderes estabelecidos.

Um exemplo ilustrativo dessa dinâmica são as subjetividades que não podem ser definidas exclusivamente como masculinas ou femininas, tornando-se assim insurgentes, uma vez que suas práticas sexuais não se enquadram na norma binária que divide a humanidade com base em masculino/feminino. Da mesma forma, uma pessoa que opta por não participar do mercado de trabalho e vive nas ruas desafia as expectativas convencionais da sociedade. É nessa perspectiva de insurgência que podemos compreender algumas práticas artísticas realizadas em espaços públicos, como praças, casas abandonadas, bueiros, túneis e outras

aberturas encontradas, que desafiam as convenções e buscam expressar formas alternativas de existência e resistência.

Um exemplo disso pode ser encontrado nas *performances* do coletivo de artistas e teóricos *Critical Art Ensemble*³⁶⁹(CAE), grupo que é conhecido por suas *performances*, intervenções e ativismo relacionados a questões sociais, políticas e éticas ligadas à tecnologia e biotecnologia. Fundado em 1987 por Steve Kurtz, o grupo tem explorado de forma crítica as interseções entre arte, ciência e ativismo. As *performances* do *Critical Art Ensemble* se caracterizam por uma abordagem interdisciplinar, combinando elementos de arte, teoria crítica, ciência, tecnologia e política. Seu trabalho frequentemente envolve práticas colaborativas e participativas, buscando engajar o público e estimular o diálogo sobre as questões que abordam. Uma das principais áreas de interesse do CAE é a biotecnologia e os impactos sociais e éticos decorrentes de seu desenvolvimento.

As *performances* do *Critical Art Ensemble* frequentemente exploram temas como engenharia genética, propriedade intelectual, vigilância, controle de corpos e questões relacionadas à saúde e ao meio ambiente. Um exemplo significativo é o projeto "*Free Range Grains*" (Grãos em Liberdade), que questiona a manipulação genética de sementes e cultivos agrícolas. Nessa ocasião, o coletivo realizou intervenções em locais públicos, distribuindo sementes geneticamente modificadas para conscientizar sobre as implicações dessas práticas. O objetivo era provocar reflexões sobre o controle corporativo na produção de alimentos e os riscos associados à modificação genética. Outra *performance* relevante do CAE é intitulada "*Molecular Invasion*", na qual eles utilizaram a técnica de biologia molecular para criar obras de arte vivas. O grupo criou instalações compostas por organismos geneticamente modificados que expressavam mensagens políticas. Essas obras questionavam as fronteiras entre o natural e o artificial, além de provocar discussões sobre os limites éticos e os possíveis impactos dessas práticas.

As *performances* do *Critical Art Ensemble* não se restringem apenas ao contexto artístico. O grupo também se envolve em ativismo e intervenções políticas, como o caso notório envolvendo o membro fundador Steve Kurtz, acusado pelo FBI de "*bioterrorismo*" devido a seu trabalho artístico com organismos biológicos. Esse incidente destacou as tensões entre a liberdade de expressão artística, as restrições governamentais e os medos em relação à biotecnologia.

³⁶⁹Obras disponíveis em: CRITICAL ART ENSEMBLE. Critical Art Ensemble website. Disponível em: <http://critical-art.net/>. Acesso em: 23 jul. 2023.

Em suma, as *performances* do coletivo *Critical Art Ensemble* destacam-se por sua abordagem crítica e provocativa em relação às questões sociais, políticas e éticas ligadas à tecnologia e biotecnologia. Ao escolher o espaço urbano como cenário para suas intervenções e utilizar a arte como meio de conscientização, eles buscam envolver o público e estimular o debate em torno desses temas complexos e controversos.

Essas práticas artísticas em espaços alternativos, fora das limitações estabelecidas, desafiam as estruturas de poder e as normas sociais, abrindo espaço para novas expressões artísticas, de liberdade e de resistência. Ao explorar essas fendas e espaços marginais, os artistas insurgentes criam oportunidades para questionar e reinventar a sociedade, desafiando as noções preestabelecidas de identidade, gênero, sexualidade e relações sociais. Nesses casos, a arte representa a presença de algo que antes não existia. Não se trata de revelar algo que estava escondido, mas de tornar presente um potencial que flutua no momento. A ação insurgente perturba as estruturas sistematizadas, confunde as identidades e utiliza os espaços de forma diferente. Intervém no ritmo dos transeuntes e desafia os comportamentos disciplinados dos locais onde se manifesta. O artista interveniente não reconhece as fronteiras das identidades ou a divisão da população em classes.

Muitos artistas de rua parecem ser pacifistas, que ao recusarem participar do jogo da guerra como meio de vida, se tornam inimigos do Estado. Ao não estarem confinados a espaços fechados, como galerias, teatros ou espaços alternativos, muitos artistas de rua vivem como mendigos, marginalizados e, ao fazerem isso, afirmam um modo de vida nômade. Esses artistas desafiam as convenções estabelecidas e exploram as possibilidades de expressão e resistência nos espaços públicos, rompendo com as normas e os limites impostos pela sociedade. Ao rejeitarem a lógica da guerra e abraçarem uma postura pacifista, eles questionam o poder estatal e suas estruturas de controle. Esses artistas vivem à margem das instituições artísticas tradicionais, optando por uma existência livre e nômade, o que lhes permite experimentar e expressar suas visões de forma autêntica e transformadora.

Em resumo, a arte da *performance* desempenha um papel fundamental na interrupção dos fluxos cotidianos, possibilitando a emergência de Novas Terras e a criação de novas formas de existência. Ao explorar procedimentos experimentais e estabelecer um plano estético, a *performance* visa não apenas a transformação do presente, mas também a abertura de possibilidades futuras. Nesse sentido, a arte da *performance* se torna um espaço de resistência à lógica do biopoder e do necropoder, desafiando as normas sociais e culturais impostas e gerando corpos livres e intensos.

Ao explorar o espaço urbano como um local de atuação, a *performance* desafia as normas estabelecidas e reivindica a reinvenção dos corpos e do ambiente em que estão inseridos. Por meio dessa abordagem, a *performance* se torna uma forma de resistência e uma alternativa à lógica de controle e poder que permeia as estruturas biopolíticas e *necropolíticas*. Ao criar afetos e transformar a percepção dos espaços urbanos, a *performance* desafia as noções predefinidas de como devemos ocupar e interagir com o ambiente urbano, abrindo caminho para novas formas de habitar e experienciar a cidade. Durante uma *performance*, é comum que transeuntes se aproximem e se detenham diante da ação, que pode ter uma duração específica, como alguns minutos ou algumas horas. Alguns espectadores permanecem durante toda a intervenção, enquanto outros observam apenas por um curto período de tempo. Alguns podem até não compreender completamente o que está ocorrendo. No entanto, essa interação, mesmo que efêmera, gera repercussões e tensionamentos nos corpos, estabelecendo encontros e ressonâncias com as narrativas e as ameaças sugeridas pelos transeuntes, que passam a compor a cena.

A presença e participação dos transeuntes na *performance* contribuem para a construção do significado e da experiência coletiva. Cada indivíduo traz consigo uma bagagem única, influenciada por suas próprias perspectivas, experiências e percepções. Assim, mesmo que esses encontros sejam breves, eles têm o potencial de provocar transformações e diálogos silenciosos entre os participantes, evocando sensações, emoções e reflexões. A presença efêmera dos transeuntes na *performance* também destaca a natureza efêmera da própria experiência artística da *performance*, reforçando a ideia de que a arte é um evento temporário, capaz de deixar marcas duradouras nas memórias e nas percepções dos envolvidos.

Ao adentrarmos o território da experimentação, nos deparamos com zonas de risco, tal como destacado por Deleuze e Guattari. No processo de busca pela criação de um Corpo sem Órgãos (CsO), é possível que ocorram falhas. Porém, o impulso de experimentar continua a pulsar no corpo como uma potência criativa. Portanto, a experimentação é essencial na construção de um CsO, embora acarrete riscos. O CsO almeja se libertar das amarras sociais e das funções impostas pela sociedade e cultura. Nesse sentido, a *performance* tem o potencial de proporcionar essa potência disruptiva e, conseqüentemente, gerar um CsO. De acordo com os autores, um CsO é construído de tal maneira que só pode ser habitado e povoado por intensidades. São as intensidades que fluem e circulam nesse corpo desterritorializado.

O Cso faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatium ele mesmo intensivo. Não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero³⁷⁰”

Além disso, Deleuze e Guattari ressaltam a importância de escapar das identificações e das territorializações, pois são essas formas de controle e estratificação que limitam a liberdade e a criação de um CsO. Ao oferecer um espaço de experimentação e desestruturação dos padrões estabelecidos, a *performance* propicia a emergência e a circulação dessas intensidades, contribuindo para a configuração de um CsO e desafiando as formas convencionais de existência e subjetivação. Podemos relacionar essa concepção filosófica de intensidades e possibilidades do corpo com as afirmações de Glusberg³⁷¹, que destaca a capacidade da *performance* de agregar práticas e propostas ao corpo que ainda não foram exploradas pelos artistas. Essa perspectiva também é respaldada por Cohen³⁷², que argumenta que o trabalho do artista de *performance* consiste fundamentalmente em libertar o indivíduo das amarras condicionantes e libertar a arte dos lugares-comuns impostos pelo sistema.

Nesse sentido, a *performance* se apresenta como uma forma de expressão artística que desafia as convenções estabelecidas e busca explorar novos territórios do corpo e da experiência. Ao romper com as normas e expectativas sociais, os artistas de *performance* têm a oportunidade de experimentar e expandir as possibilidades do corpo como veículo de expressão artística. Essa liberdade criativa permite a exploração de caminhos ainda não trilhados, possibilitando o surgimento de novas linguagens e formas de manifestação artística. Além disso, a *performance* desempenha um papel crítico em relação ao sistema vigente, questionando os lugares-comuns e os padrões impostos pela sociedade. Ao desvincular-se das limitações impostas pelo sistema, a arte da *performance* busca romper com as convenções preestabelecidas e desencadear uma reflexão sobre as estruturas de poder e controle presentes na sociedade. Dessa maneira, a *performance* emerge como um espaço de liberdade e resistência, no qual os artistas podem explorar o potencial do corpo como uma fonte de expressão inovadora, desafiando as fronteiras estabelecidas e possibilitando a emergência de novas estruturas de criação e pensamento artístico.

³⁷⁰DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um Corpo sem Órgãos? In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. p.16.

³⁷¹GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 66

³⁷²COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 2002. p. 45

Portanto, a *performance* se configura como uma prática artística que vai além da mera expressão estética, pois busca instigar transformações, despertar consciências e promover a resistência contra as estruturas de poder opressivas. Por meio do corpo em movimento, a *performance* se torna uma forma de ação política e de afirmação da liberdade individual e coletiva que surge como um ambiente propício para a manifestação de liberdade e resistência, permitindo que os artistas explorem o potencial do corpo como uma fonte de expressão inovadora. Nesse espaço, os artistas desafiam as fronteiras estabelecidas e abrem caminho para a emergência de novas formas de criação e pensamento artístico.

A *performance* também desempenha um papel significativo na resistência à biopolítica e à *necropolítica*, que são estruturas impostas pelo poder e que buscam controlar e regular a vida e a morte dos indivíduos desde seu nascimento. Por meio da *performance*, os artistas podem subverter as normas sociais, os discursos dominantes e as práticas instituídas, desafiando as hierarquias e as imposições do sistema. Ao se apropriarem do corpo como instrumento de expressão, os artistas rompem com as convenções estéticas e políticas, reconfigurando as relações entre o corpo, a arte e a sociedade. Essa forma de resistência por meio da *performance* possibilita a criação de espaços de autonomia, nos quais os corpos são liberados das amarras do poder e da normalização. Ao desafiar as estruturas biopolíticas e *necropolíticas*, a *performance* questiona as estruturas de controle sobre a vida e a morte, evidenciando as violências e opressões presentes na sociedade. Essa resistência manifesta-se por meio de que abordam questões sociais, políticas e identitárias, levando o público a refletir sobre as relações de poder e as formas de resistência possíveis.

A arte da *performance*, ao operar na interseção entre o domínio estético e o domínio político, subverte as estruturas de poder e proporciona uma plataforma para a exploração e a emergência de novas possibilidades. Por meio dessa forma de expressão artística, torna-se possível resistir às imposições do biopoder e do necropoder, ao mesmo tempo em que se criam espaços de liberdade e transformação. O diálogo entre a filosofia de Deleuze e Guattari e a prática da *performance* artística amplia os horizontes das potencialidades humanas, contribuindo para a construção de um conhecimento mais profundo acerca da condição humana e para a concepção de realidades alternativas que ainda estão por se concretizar. Essa interseção entre teoria e prática proporciona uma abertura para o surgimento de Novas Terras, nas quais as estruturas opressivas são desafiadas e novos modos de existência e relação com o mundo podem ser concebidos.

As *performances* produzem desterritorializações, deslocamentos, descentralizações, intensidades, intersubjetividades. A *performance* coloca o corpo e os signos num estado

nômade, transitório, no qual as experiências são transformadas. A violação de fronteiras previamente estabelecidas e a exposição dos nervos da sensibilidade funcionam como agentes catárticos que põem à mostra as normas socialmente aceitas.

Como poéticas da ação, as *performances* visam a radicalização das emoções em uma espécie de ritual em que seus participantes são confrontados com seus próprios limites a fim de experienciar a vida de forma alargada. Ação direta em seu sentido mais amplo, que rompe com os suportes tradicionais buscando a fusão entre arte e vida³⁷³.

Nessa perspectiva, as situações desconfortáveis criadas pelos artistas insurgentes têm como objetivo principal provocar eventos que rompam com as barreiras estabelecidas e desafiem os valores preestabelecidos. Por meio da intensidade da experiência performática, busca-se criar uma zona de suspensão temporal e espacial, na qual ocorre a ação direta dos participantes, ou seja, a expressão corporal em movimento. Essas situações desconfortáveis têm o propósito de estimular a interação ativa dos indivíduos envolvidos, levando-os a confrontar e questionar as normas e padrões sociais estabelecidos. Ao romper com a familiaridade do cotidiano, a *performance* artística busca desestabilizar as percepções convencionais, permitindo que surjam novas possibilidades de experimentação e reflexão.

Por meio da corporeidade em ação, os participantes são convidados a se engajar em um processo de transformação, no qual suas experiências individuais são mobilizadas e compartilhadas coletivamente. A *performance* artística torna-se, assim, uma plataforma para a criação de espaços de diálogo e intercâmbio, nos quais as fronteiras entre o artista e o espectador, o espaço público e o espaço privado são desafiadas e reconfiguradas. Ao gerar essas situações de desconforto e estimular a participação ativa dos envolvidos, os artistas insurgentes buscam promover rupturas e aberturas que possibilitem a emergência de novas perspectivas, questionamentos e transformações, tanto individuais quanto coletivas. Por meio da corporeidade em movimento, a *performance* artística se apresenta como uma forma de expressão que vai além do discurso verbal, alcançando um nível mais profundo de experiência e envolvimento.

³⁷³OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **Corpos Indisciplinados**: Ação cultural em tempos de biopolítica. Orientador: Prof. Dr. Dr. José Teixeira Coelho Netto. 2006. 225 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 154. Disponível em: http://enancib.ppgci.ufba.br/premio/USP_Oliveira.pdf. Acesso em: 23 mai. 23

A *performance* radicaliza o compartilhamento de experiências e convulsiona os participantes que, dela, nunca saem ilesos. Sua força advém dessa intencionalidade. Ato controlado e consciente. A vida é provocada, afetada, abalada, inspirada e, por vezes, detonada. Ao corpo disciplinado, apontado por Foucault, enrijecido, contrapõe-se o corpo multiplicado, ‘permeado por intensidades que passam e circulam’, configurando, assim, uma ‘criação coletiva por rebatimento’. O corpo sem órgãos explicitado por Deleuze e Guattari. Corpo dobrado e redobrado. A *performance* é nômade, porquanto impossível de ser fixada, produz novas subjetividades e rompe com qualquer forma de representação³⁷⁴.

Ao longo da história, a arte performática tem desafiado e transgredido as fronteiras estabelecidas entre disciplinas artísticas e gêneros, assim como as distinções entre o público e o privado, e entre a vida cotidiana e a esfera artística. Nesse sentido, a *performance* artística tem funcionado como um laboratório experimental, dando origem a outras expressões artísticas originais e radicais. Movimentos artísticos como os *happenings*, as *performances* e a *body Art* têm suas raízes no mesmo terreno fértil em que emergiram diversos movimentos artísticos nas décadas de 1960 e 1970. Esses movimentos compartilham a premissa fundamental de que o corpo humano pode ser utilizado como uma arma revolucionária, capaz de desafiar e transformar as estruturas de poder e controle existentes.

O uso do corpo como meio de expressão na *performance* artística permite uma ação direta e imediata, eliminando qualquer forma de mediação entre o artista e o público. Ao utilizar o próprio corpo como um instrumento de resistência e contestação, os artistas performáticos rompem com as convenções estabelecidas e subvertem as normas sociais, explorando os limites físicos, emocionais e políticos do corpo humano. Essa abordagem intensiva do corpo como forma de expressão artística busca transcender as barreiras da linguagem verbal e alcançar um nível de comunicação e impacto mais profundo, capaz de provocar reflexões, despertar emoções e instigar transformações tanto individuais quanto coletivas. Nesse contexto, o corpo é visto como uma matéria maleável, sujeita a modificações e transformações. Pulsões destrutivas são trazidas à tona com o intuito de despertar o espectador por meio do corpo do artista, que é utilizado como suporte ou meio de expressão.

Ao longo da história, vários artistas e grupos engajados na *performance* artística têm se dedicado a abordar temas políticos e sociais de maneira provocativa e subversiva. Suas obras desafiam as estruturas de poder estabelecidas, confrontando o status quo e convidando o público a repensar suas próprias crenças e valores. Dessa forma, a *performance* artística e o ativismo político se entrelaçam em uma busca comum por mudança, resistência e transformação social. A interação entre o artista e o espectador, mediada pela

³⁷⁴OLIVEIRA, 2006, p. 155.

performatividade, cria um ambiente rico em significados, no qual as fronteiras entre o artista e o público se diluem e novas formas de compreensão e experiência estética são exploradas. Nesse contexto, pode se dizer que o espectador também se torna um performer, uma vez que se envolve com a performatividade em ação, participando ativamente em um determinado espaço-tempo.

Nesse contexto, o trabalho do artista de *performance* pode ser compreendido como uma expressão humanista que busca libertar o ser humano de suas restrições condicionantes, desafiando os estereótipos e convenções impostos pelo sistema dominante. Nesse processo, busca-se a criação de um corpo em devir e a abertura de linhas de fuga, rompendo com as normas estabelecidas pelo sistema biopolítico e necropolítico que impõem flagelos e violência aos corpos. Muitos artistas aplicam a violência em seus próprios corpos, mesmo que isso possa lhes custar suas próprias vidas, e sua arte busca transcender as limitações impostas pela sociedade, criando possibilidades de fuga. A natureza da *performance* nos leva a refletir sobre as tentativas de subverter a obviedade do corpo. A *performance* explora um corpo em constante transformação. Por meio do movimento e da expressão artística, busca-se compor um corpo que não está predeterminado nem evidente. Desse modo, a *performance* torna audível o grito visceral da carne, por meio da simplicidade e sutileza das composições e dos encontros inusitados. Assim como nas apresentações de Artaud e nas pinturas de Francis Bacon, a arte da *performance* revela a existência de uma vida crua, que transcende qualquer organização prévia do corpo (organismo). A *performance* estabelece uma conexão entre arte, resistência e vida, expandindo a própria vida. Durante uma *performance*, o corpo atualiza e ressignifica sua carne, manifestando dor, alegria e outras emoções, estabelecendo um diálogo entre corpo, espaço e pensamento. Nesse diálogo, não são necessárias palavras para transmitir uma mensagem ou protesto, pois a voz do corpo é ouvida por meio do movimento, criando fluxos de interiorização e exteriorização. A *performance* não se resume a um mero espetáculo, mas afirma o corpo como um ato político, capaz de ter voz e resistir aos biopoderes e necropoderes.

A *performance* se ergue como um processo de desterritorialização, desafiando a organização social e rompendo com as concepções convencionais de corpo, identidade e normatividade. Por meio de suas intervenções disruptivas, a *performance* cria linhas de fuga que permitem a exploração de novos territórios. Ela desafia as fronteiras estabelecidas, fomentando a experimentação e abrindo um campo de possibilidades para a geração de novas corporeidades. Na *performance*, o corpo emerge como um veículo de expressão que transcende as limitações impostas pelo sistema, tornando-se um instrumento de resistência e

reinvenção, rompendo com os padrões preestabelecidos. Ao explorar o movimento corpóreo, a *performance* desafia a lógica da organização, propiciando a criação de um corpo que transgride as normas e convenções, tornando-se um corpo em devir, uma expressão artística em constante transformação. Assim, a *performance* pode ser considerada uma prática humanista que almeja libertar o ser humano das amarras condicionantes impostas pelos biopoderes e necropoderes.

Ao confrontar as normas estabelecidas e resistir aos condicionamentos impostos pelo sistema, a *performance* proporciona uma forma de expressão artística que ultrapassa as limitações impostas pela sociedade. Os artistas praticantes da *performance* recusam-se a submeter-se às imposições do sistema, dedicando suas vidas a uma outra arte. A *performance* manifesta-se como uma expressão artística que desafia as convenções e subverte a obviedade do corpo. Por meio de uma experiência de vida ampliada, conectando arte, resistência e realidade, ela se revela como um ato de criação do presente. Por meio da *performance*, novos horizontes são desbravados, vozes são criadas e novas possibilidades de corporeidade são reveladas. É uma forma de resistência, reinvenção e busca por uma existência mais plena e autêntica.

Por fim, a *performance*, como potência de resistência em seus exercícios disruptivos, amplia os horizontes do corpo, criando linhas de fuga e possibilitando a experimentação de novas corporeidades. Ela estabelece um campo de possibilidades para a exploração de novos territórios, desvinculados de heranças passadas, mas sem negar o contexto atual. O movimento do corpo-artístico em constante transformação é uma forma de vivenciar a vida em toda a sua potência inventiva e resistente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das revisões históricas e reflexões apresentadas nesta tese, concluímos que a *performance* artística pode, sim, ser considerada como um meio de resistência artística e filosófica à biopolítica e à *necropolítica*. Nosso principal objetivo – o de demonstrar como a *performance* artística nos auxilia a experimentar e a criar um corpo-sem-órgãos (CsO), aumentando sua potência de agir a partir do corpo e do movimento; e como isso, aliado à presença corporal do artista, pode operar uma abertura inesperada na cultura e ser uma forma de resistência filosófica à política de controle dos corpos – foi atingido. Demonstramos que isso tornaria possível a invenção de outras corporeidades a partir do movimento, por meio de um corpo-devir, produzindo linhas de fuga capazes de nos arrancar do óbvio e servindo como contradispositivo à biopolítica/*necropolítica*.

A *performance* artística é uma forma genuína de resistência, com a capacidade de gerar corpos indisciplinados que escapam do domínio do poder. Ao romper com as estruturas dominantes, a *performance* oferece uma alternativa à lógica de consumo e espetacularização da arte, bem como, aos biopoderes e micropoderes, permitindo uma expressão autêntica e uma crítica às formas institucionalizadas do fazer artístico. Por meio da efemeridade, da participação ativa do espectador e da desconstrução das hierarquias artísticas, a *performance* desafia o *status quo* e propõe uma experiência libertadora e transformadora.

A pesquisa realizada proporcionou uma compreensão dos processos contemporâneos de subjetivação, ao mesmo tempo em que abordou possibilidades de resistência diante de um sistema que busca controlar e disciplinar os corpos. Conforme mostrado neste trabalho, a arte da *performance* surgiu e se solidificou durante o século XX, podendo ser uma forma de expressão artística que desafia as normas e regras impostas pela sociedade capitalista. Com foco nos estudos do corpo, a arte da *performance* busca utilizar o corpo do artista como um meio de criação artística. A *performance* artística é, portanto, caracterizada por ser uma ação que não envolve a criação de objetos físicos tangíveis, mas sim, a transformação de meios em fins e a atribuição de papéis independentes a ações espontâneas e programas desprovidos de componentes físicos, mantendo, desta maneira, seu significado intrínseco.

Ao adotar o corpo como objeto artístico, a *performance* não busca meramente focar a atenção no corpo em si, mas despertar a consciência do público acostumado às formas artísticas tradicionais das belas artes. A riqueza de significado da *performance* está, portanto, associada à ausência de produtos permanentes. Destarte o valor mercadológico dos rastros e da documentação. Enquanto a escultura e a pintura objetivaram a figura humana e seus

movimentos, a *performance* representa uma superação da objetivação realista alienante, revelando uma outra verdade proporcionada pelo próprio performer e sua gestualidade.

A característica essencial da *performance* é a sua capacidade de surgir em qualquer lugar e a qualquer momento, sem restrições espaciais ou temporais. O artista necessita apenas de seu corpo, palavras e imaginação para se expressar diante de um público que, muitas vezes, é envolvido de forma involuntária ou inesperada no evento. É importante ressaltar que a efemeridade e a transitoriedade das *performances* conferem uma dimensão temporal e espacial em que as obras se transformam constantemente ao serem ativadas e experimentadas pelo espectador, ressaltando a natureza dinâmica da própria arte.

Podemos dizer que as reflexões suscitadas pelas *performances* vão além do corpo ou de meros objetos físicos e visuais, incorporando uma abordagem participativa e efêmera que visa o espectador como parte integrante do processo artístico. A interação ativa e efêmera entre a obra, o espectador e o ambiente no qual ela se manifesta proporciona uma experiência enriquecedora, promovendo a reflexão crítica sobre os temas abordados pelo artista e propiciando uma ruptura com a biopolítica e a *necropolítica*.

Nesse sentido, a *performance* pode ser caracterizada em primeira instância como anti-institucional, antielitista e anticonsumista, sendo, por definição, uma provocação e um ato político, embora seu aspecto político seja entendido mais como uma postura de ruptura e desafio do que como uma posição ideológica ou dogmática. Como uma forma efêmera de intervenção, a *performance* interrompe os circuitos das indústrias culturais que produzem bens de consumo. Além disso, não depende de espaços especiais para existir, sendo suficiente a presença do *performer* e do público, algumas vezes dispensando diretores, atores, designers ou todo o aparato técnico envolvido na produção de uma peça de teatro, por exemplo.

Tais características tornam a *performance* uma forma de arte que tende a ser independente de estruturas institucionais e comerciais e abre espaço para uma expressão artística mais livre e desafiadora, ainda que capturada mercadologicamente. Ela desafia as convenções estabelecidas e transcende as limitações das formas tradicionais de arte, permitindo um engajamento mais direto com o público, uma vez que a interação entre o *performer* e o espectador ocorre em um momento presente, efêmero e único, o que cria uma experiência intensa e imediata. Ao participar ativamente da *performance*, o espectador é convidado a questionar sua própria posição e papel na sociedade, bem como a refletir sobre as questões levantadas pelo artista. A *performance* tende a promover uma experiência subjetiva e subversiva, desafiando as normas estabelecidas e abrindo espaço para a imaginação e a reflexão crítica. Ela oferece, ainda, a oportunidade de experimentar uma forma de arte viva,

em constante transformação, que se manifesta no tempo e no espaço, e que desafia as fronteiras entre o artista, a obra e o espectador.

A *performance* se apresenta como uma forma artística singular, que supera os limites das artes que estamos acostumados ao adotar o corpo como objeto e meio de expressão, estabelecendo uma relação efêmera, participativa e desafiadora com o público. Sua natureza anti-institucional, antielitista e anticonsumista a torna um ato político, proporcionando uma plataforma para a reflexão crítica, a subversão das estruturas estabelecidas pela biopolítica e pela necropolítica a promoção da liberdade artística. Ao interromper os circuitos da indústria cultural³⁷⁵ e abrir espaço para a interação e a transformação, a *performance* dica e destaca-se como uma forma de arte que transcende as fronteiras convencionais e instiga uma experiência única e enriquecedora para cada indivíduo envolvido. Ao desafiar as normas e expectativas sociais, a *performance art* e a performatividade abrem espaço para a reflexão crítica, a ruptura com paradigmas tradicionais e a criação de novas possibilidades de pensamento e ação. Dessa forma, tanto artistas quanto indivíduos que se engajam na performatividade podem encontrar meios de resistir e questionar as estruturas de poder, incentivando mudanças sociais e culturais significativas. Por meio dessas práticas, emerge uma forma de expressão artística que vai além do mero entretenimento estético, tornando-se uma ferramenta poderosa para a transformação e a conscientização.

Ao examinar essas relações, somos levados a refletir sobre o poder das práticas performativas como ferramentas de conscientização, mobilização e mudança social. Essa perspectiva nos mostra como os atos performativos e a *performance art* podem desafiar normas opressivas, questionar estruturas de poder e promover uma sociedade mais inclusiva e justa. Além disso, esses escritos nos convidam a explorar a complexidade da performatividade

³⁷⁵ O conceito elaborado por Theodor Adorno e Max Horkheimer é introduzido em sua obra "A Dialética do Esclarecimento", onde exploraram as transformações na cultura e na sociedade ocidental. O conceito se vincula à noção de produção em massa, anteriormente associada aos processos industriais e fabris, que foi posteriormente adaptado e aplicado ao campo da produção artística e cultural. Esta adaptação constitui uma abordagem inovadora na criação artística e cultural, caracterizada pela incorporação de técnicas e estratégias provenientes do sistema capitalista. A essência dessa abordagem reside na percepção de que as práticas de produção em massa, que foram originalmente aplicadas à fabricação de produtos industriais, foram progressivamente envolvidas no âmbito cultural, afetando a maneira como a arte e a cultura são produzidas, disseminadas e consumidas. Essa nova concepção de produção artística e cultural implica a aplicação de métodos e princípios capitalistas, como a padronização, a eficiência produtiva e a racionalização, aos processos criativos. Isso resulta na produção de obras de arte e produtos culturais que são específicos para atender a um público amplo e diversificado, muitas vezes em detrimento da singularidade e das deficiências artísticas. O objetivo subjacente é alcançar uma maior rentabilidade e acessibilidade, tornando a cultura mais acessível e consumível numa escala global. Esse conceito de produção em massa na arte e na cultura, representa uma mudança significativa na abordagem à criação artística e cultural, marcada pela incorporação de princípios do sistema capitalista. Essa abordagem desafia as noções tradicionais de arte e cultura, levanta questões sobre danos e individualidade, e influencia profundamente na forma como a cultura é produzida e consumida na sociedade contemporânea.

e da *performance art* como um fenômeno multifacetado, que se estende além das fronteiras do campo artístico e permeia diversas esferas da vida social e política.

Ao estabelecermos uma conexão entre essas questões e os conceitos de *vida nua* de Giorgio Agamben, e *necropolítica* de Achille Mbembe, é possível analisar a intrínseca relação entre performatividade artística, reivindicações de direitos e a condição precária e vulnerável dos sujeitos sociais. A *vida nua* e a *necropolítica*, como teorizadas por Agamben e Mbembe, respectivamente, referem-se à existência marginalizada, desprovida de direitos e proteções, sendo frequentemente o ponto de partida para as lutas por reconhecimento e inclusão.

Nesse contexto, a performatividade emerge como uma forma de resistência, por meio da qual os sujeitos reivindicam sua humanidade e exigem a transformação das estruturas opressoras e excludentes. A naturalização da morte como meio de privilegiar a vida dos mais fortes estabelece um contexto no qual a arte e a *performance* artística podem se tornar formas de resistência, não necessariamente por meio de confronto direto, mas sim ao recusar a perpetuação da lógica da guerra. Essa recusa implica em rejeitar a reprodução de práticas e dispositivos de poder que promovem a segregação, o separatismo e a desigualdade. Não se trata de acreditar na unidade e igualdade absolutas, mas sim de buscar novas formas de utilizar o espaço, o corpo e os discursos. É necessário inventar relações afetivas como uma prática ética e reinventar modos de produção de afetos.

O racismo por exemplo, impõe uma forma de apropriação da natureza, dos corpos e dos saberes que empobrece as relações afetivas, os laços familiares e a solidariedade coletiva. Ele reduz a vida a um espaço onde as trocas afetivas e as criações poéticas são empobrecidas. É possível resistir a essa lógica racista por meio da arte e da *performance*, buscando promover uma relação renovada com a natureza, os corpos e os saberes. Isso implica valorizar as trocas afetivas, fortalecer os laços familiares e incentivar a solidariedade coletiva. Por meio dessas práticas, abrem-se linhas de fuga capazes de criar novas possibilidades de vida, baseadas em relações afetivas enriquecedoras nas quais a poesia e a expressão criativa florescem.

Ao utilizar a arte e a *performance* como forma de resistência, abre-se caminho para a construção de um mundo que valorize a diversidade e a igualdade. Essas práticas artísticas possibilitam a reinvenção de narrativas, discursos e práticas que rompem com os moldes opressivos e discriminatórios impostos pelo biopoder e o necropoder. Ao desafiar e subverter essas normas, a arte e a *performance* permitem a manifestação de diferentes vozes, perspectivas e experiências, ampliando o espectro das trocas afetivas, das criações poéticas e das possibilidades de existência. Dessa forma, elas contribuem para a construção de linhas de fuga, abrindo novos horizontes de liberdade e transformação. A *performance*, enquanto

prática artística e política, possibilita a expressão e visibilidade das experiências e narrativas marginalizadas, desafiando as normas dominantes e expondo as contradições e injustiças presentes nas relações de poder. A análise dessa interseção entre performatividade, *performance* artística, reivindicações de direitos e a tradução cultural nos proporcionam uma compreensão mais ampla das dinâmicas sociais e das possibilidades de resistência e transformação.

Ao dialogarmos com as teorias de Judith Butler, Giorgio Agamben e Achille Mbembe, somos instigados a questionar as normas dominantes, a promover a inclusão e a diversidade, e a buscar a justiça social em todas as suas dimensões. Essa abordagem nos desafia a refletir sobre as estruturas de poder que perpetuam a precariedade e a marginalização dos sujeitos sociais, e nos incentiva a buscar estratégias de resistência que visem à transformação dessas condições. É nesse contexto que encontramos nas artes uma forma de subverter e reconfigurar as normas e expectativas sociais por meio da *performance*. Os artistas engajados nessa prática contribuem para a construção de uma sociedade mais inclusiva e igualitária, na qual a diversidade é valorizada e a justiça social é buscada. Dessa forma, a *performance* artística e a performatividade se apresentam como linhas de fuga do biopoder e necropoder, permitindo que as vozes marginalizadas sejam ouvidas, desafiando as estruturas opressivas e reivindicando direitos e reconhecimento. É por meio da expressão artística e da prática performativa que se abre espaço para a resistência, a transformação e a construção de novas narrativas que redefinem as condições precárias e buscam a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Nesse cenário, como mencionado, a *performance* artística desempenha um papel fundamental, realizando a criação de um Corpo sem Órgãos, ou melhor dizendo, de um corpo-devir, pois a ação do *performer* engloba tanto um aspecto artístico quanto um aspecto físico. O corpo, o local e a plateia não são meros observadores passivos, mas as vezes desempenham papéis ativos e essenciais nesse processo, muitas vezes compondo a própria obra. É de extrema importância ressaltar que o espectador de uma *performance* não é obrigado a decifrar os significados semióticos e intrínsecos da obra. Sua relação com o evento é uma experiência direta e vital, muitas vezes colaborando ativamente na construção da *performance*, mas muitas vezes indiferentes. Essa expressão artística pode ser concebida e apresentada de maneira que se torne de difícil compreensão para determinados indivíduos, por isso, pode passar despercebida.

Assim, podemos compreender a natureza da *performance* como um processo onírico, um sonho que transcende a experiência imediata dos envolvidos, envolvendo as ações

concretas em uma névoa de significados. A *performance* é uma realização de desejos, não apenas uma tentativa de fazer arte, mas de ser arte. A *performance* é uma forma de expressão artística que se constitui de maneira intrínseca, pois nenhum outro meio de expressão artística trabalha com o mesmo foco: o corpo do artista e, mais importante, com a potência desse corpo. Os artistas ocupam um lugar central nesse contexto, emergindo e afirmando-se como artista e obra ao mesmo tempo, únicos e múltiplos, eternos e efêmeros, mutáveis e imutáveis, ilimitados e limitados. No entanto, eles não são completamente ilimitados, mas essencialmente móveis, na maior parte das vezes desconhecidos, invisíveis e irrelevantes ao sistema.

A ação do *performer* não pode ser concebida como a de um único indivíduo, pois na realidade é a ação de diversos sujeitos que se desconectam e se sobrepõem em um mesmo palco. Essa duplicidade e multiplicidade não afetam a unidade da *performance*. Como um alquimista de expressões, o *performer* não se entrega à liberdade plena, nem obedece aos caprichos de um arbítrio desmedido ou de escolhas abrangentes. Sua busca transcende os limites visíveis, guiada por uma realidade oculta que o impulsiona a desvendar novas nuances. Em cada movimento e gesto, ele desafia o previsível, desvelando o inexplorado e revelando os segredos guardados no âmago do ser. Sua arte é um convite à experimentação das possibilidades latentes, onde os horizontes se ampliam e as fronteiras se dissolvem, permitindo o encontro com o desconhecido. É assim que o *performer*, em seu eterno devir, manifesta a dança das incertezas e a sinfonia das transformações, conduzindo-nos a novos territórios, nos quais as novas variáveis são descobertas e as fronteiras do possível são desafiadas e onde existe uma realidade mais pintensa que o impulsiona a descobrir novas variáveis.

Com base em nossa pesquisa, podemos afirmar que a experimentação artística, por meio da *performance*, revelou-se uma ferramenta poderosa para criar um corpo-devir, um acontecimento capaz de ampliar a potência de ação dos corpos e criar linhas de fuga que afastam o corpo da obriedade. Ao promover a construção de um corpo-sem-órgãos, a *performance* artística potencializa a capacidade de agir a partir do corpo e do movimento. Durante o estudo, foram apresentadas diversos exemplos de *performances* e outros usos dos corpos, que confrontaram o sistema em diferentes períodos históricos, incluindo aquelas realizadas por artistas brasileiros durante a ditadura militar, assim como as intervenções do coletivo norte-americano *Critical Art Ensemble*, que atua nas interseções entre arte, tecnologia e política. Essas manifestações artísticas demonstraram a viabilidade de criar

novos corpos que resistem à lógica da biopolítica e da *necropolítica*, desafiando as imposições do poder estabelecido por meio da arte da *performance* e do uso do corpo.

Nesse sentido, a arte da *performance* revela-se como uma forma de resistência filosófica à política de controle dos corpos. O corpo, a arte e o artista estabelecem relações constantes capazes de construir um mundo e um corpo alternativos, fortalecendo a resistência e a busca por uma existência mais livre e autêntica. Construir "um novo corpo", nas palavras poéticas de Artaud, é, de certa forma, escapar do biopoder. É também tornar-se um corpo anárquico e criativo, capaz de resistir a todas as formas de poder. É estar pleno em nossa própria finitude e falibilidade, despertar para nossa própria dor, limitações e opressões, aceitar a vida em sua crueldade e totalidade e, com isso, opor-se a um corpo domesticado, controlado, rotulado. É redescobrir o corpo-sem-órgãos, o corpo que cria, o corpo que resiste a todo poder e controle. Um corpo indomável, incontrolável, um corpo-arte em devir. Um corpo que se desarticula, se desestrutura, permitindo que corpos divergentes se imponham, reconhecendo a dignidade de todas as lutas. Que o paradigma do corpo-sem-órgãos rompa com o biopoder e com o necropoder que permeiam, controlam e devoram a todos.

Por fim, a pesquisa evidenciou que a *performance* artística transcende a mera expressão estética, tornando-se um campo de experimentação e resistência capaz de desestabilizar as normas e os dispositivos de poder que tendem a controlar os corpos. Trata-se de uma manifestação artística que nos convida a repensar a relação entre corpo, arte e política, abrindo caminhos para a criação de novas formas de subjetivação e para a construção de um mundo mais plural e emancipado. Em contraposição ao corpo organizado (organismo), ao corpo militarizado, ao corpo domado e controlado pelos biopoderes de uma política de controle da vida ou pelos necropoderes de uma política de controle da morte, surge o corpo anárquico potencializado pela criação artística. Esse corpo tem a capacidade de ser pura presença, desprovido de finalidades e não objetificável. É o corpo-arte, o corpo em devir - ou, melhor, o corpo-arte em devir, que desafia as estruturas de poder estabelecidas.

A pesquisa revelou que a *performance* artística vai além do entretenimento estético, convertendo-se em uma forma de engajamento e resistência política. Ela transcende os limites do palco e invade a vida cotidiana, instigando reflexões e questionamentos. Ao desafiar as normas e convenções sociais, a *performance* possibilita a emergência de corpos e subjetividades alternativas, capazes de criar rupturas e transformações. A *performance* artística pode ser considerada por alguns como uma expressão predominantemente associada à cultura branca, enquanto afrodescendentes têm optado, em grande parte, pelo teatro como meio de expressão (como exemplificado por figuras como Abdias de Nascimento no Brasil,

James Baldwin, Leroy Jones e Suzan-Lori Parks nos Estados Unidos). Essas personalidades não apenas utilizaram o teatro como forma de resistência, mas também como uma maneira de agir e se manifestar no âmbito artístico e político. Embora esses aspectos importantes não tenham sido abordados em profundidade nesta tese, ressaltamos a necessidade de reconhecer essas questões e considerá-las como tópicos relevantes para estudos futuros no campo da performance artística e em sua relação com as questões raciais e de resistência na sociedade contemporânea.

A *performance* artística configura-se como uma expressão subversiva, que busca romper com os padrões preestabelecidos, gerando um espaço de liberdade e de expressão plena. Nesse sentido, a arte torna-se um instrumento de resistência que contesta a lógica do poder e proporciona novas formas de experimentação, intervenção e coletividade. Ao estabelecer um diálogo entre corpo, arte e política, a *performance* abre possibilidades para a construção de um mundo mais justo e igualitário. Ela convoca os espectadores a se engajarem, a refletirem sobre as relações de poder que permeiam o corpo e a sociedade, e a buscarem alternativas de resistência e transformação.

Assim, a pesquisa conclui que a *performance* artística desempenha um papel fundamental na resistência à biopolítica e a *necropolítica*, funcionando como contradispositivo, ao criar corpos indisciplinados (no sentido de romper com as regras, uma vez que é necessário muita disciplina para realizar algumas performances) e subjetividades emancipadas. Ela nos convida a repensar o corpo como um território de potência, capaz de romper com as estruturas de controle e construir novas formas de existência. Por meio da *performance*, podemos experimentar o corpo como uma manifestação política, capaz de avançar fronteiras e desafiar o *status quo*, abrindo caminhos para a criação de uma sociedade mais inclusiva, livre e autêntica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIC, Marina. **Pelas paredes**: Memórias de Marina Abramovic. 1. ed. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017

AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

AGAMBEN, Giorgio. Benjamin e o capitalismo. Tradução de Selvino Assmann. **Blog da Boitempo**, São Paulo, 05 ago. 2013b. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2013/08/05/benjamin-e-o-capitalismo/>. Acesso em: 01 set. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. Deus não morreu. Ele tornou-se dinheiro. Entrevista cedida a Peppe Salvà. Tradução de Selvino Assmann. **Blog da Boitempo**, São Paulo, 31 ago. 2012. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2012/08/31/deus-nao-morreu-ele-tornou-se-dinheiro-entrevista-com-giorgio-agamben/>. Acesso em: 05 set. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**: homo sacer II, 1. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer I**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer I**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2010a.

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O estado de exceção provocado por uma emergência imotivada. Tradução de Luisa Rabolini. **IHU On-Line**, São Leopoldo, 27 fev. 2020. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78--noticias/596584-o-estado-de-excecao-provocado-por-uma-emergencia-imotiva-da>. Acesso em: 11 mai. 2023.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O sacramento da linguagem**: Arqueologia do Juramento. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2010b.

AGAMBEN, Giorgio. **Uso dos corpos**: [Homo sacer, IV, 2]. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

AMARANTE, Ana Helena Pinto do. **Poéticas do Acontecimento: políticas do imperceptível**. Um estudo com a filosofia de Deleuze e Guattari. Orientador: Castor Ruiz. 2013. 172 f. Tese (Doutorado) - Pós-graduação em Filosofia na Universidade do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2013.

ANDRÉ, Carminda. Arte, biopolítica e resistência. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 383–398, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/21497>. Acesso em: 29 mai. 2023

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 12.d. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2014.

ARENDT, Hannah. **Crises da república**. Tradução de José Volkmann. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. 4. ed. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ARENDT, Hannah. Trabalho, obra, ação! Tradução de Adriano Correia com revisão de Theresa Calvet de Magalhães. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, v. 7, p. 175-201, 2º semestre 2005.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. 4. ed. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARISTÓTELES. **A Constituição de Atenas**. Tradução de Francisco Murari Pires. São Paulo: Hucitec, 1995b.

ARISTÓTELES. **A política**. Tradução de Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Edipro, 1995a.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. 14. ed. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

ARISTÓTELES. **Da Alma (De Anima)**. Tradução de Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2015.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. 3.ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: UNB, 1985.

ARMSTRONG, Timothy. J. (ed.). **Michel Foucault, Philosopher**. New York: Routledge, 1992

ARTAUD, Antonin. **A Perda de Si**: Cartas de Antonin Artaud. Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ARTAUD, Antonin, **Linguagem e Vida**. Tradução de J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. Revisão: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o juízo de Deus**: e outros escritos. Tradução de Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

ASSEMBLAGE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>. Acesso em: 25 de setembro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

AUSTIN, John. **How do Things With Words**. Oxford: Great Britain, 1962.

AYERBE, Nerea. Documenting the Ephemeral: reconsidering the idea of presence in discussions on performance. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 551-572, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/GxK4GBs6vLCPsQJbj3N9cLr/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 30 jul. 2023

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux; Saïd Ben Saïd; Michel Merkt; Daniele Delorme. Brasil/França: SBS Productions; CinemaScópio, 2019. 131 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/bacurau/t/R6ymtCdFmc/>. Acesso em: 22. Nov. 2022;

BARBOSA, JONNEFER F. Vida nua e formas-de-vida: Giorgio Agamben, leitor das fontes greco-romanas. **Hypnos**, São Paulo, n. 30, p. 79-97, 1º semestre 2013. Disponível em: <https://www.hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/download/175/177>. Acesso em: 10 jun. 2023.

BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história das artes no Brasil**. 2. ed. Campinas, SP: Átomo, 2008.

BAZZICALUPO, Laura. **Biopolítica**: um mapa conceitual. Tradução de Luisa Rabolini. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2017.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

BENEVIDES, Regina de Barros. Dispositivos em ação: o grupo. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, p. 183-191, 1997.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica** (Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva). Tradução de Gabriel Valladão Silva. 1. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2011.

BERNSTEIN, Ana. **A performance solo e o sujeito autobiográfico**. São Paulo: Sala Preta, 2001.

BORGES, Fernanda Carlos. **A filosofia do jeito: um modo brasileiro de pensar com o corpo**. São Paulo: Summus, 2006.

BORGES, Fernanda Carlos. Da utopia da marionete à heterotopia do pau da barraca: uma abordagem sobre a evolução da arte *performance* pela Filosofia do Jeito. **Dança**, Salvador, v. 4, n. 1 p. 34-47, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/viewFile/14786/11361>. Acesso em 28 mai. 2023

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURRIAUD, N. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUTLER, Judith. **Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death**. New York: Columbia University Press. 1999. Disponível em: https://sutheory.files.wordpress.com/2017/02/judith-butler-antigones-claim_-kinship-between-life-and-death-2000.pdf. Acesso em: 22 mai. 23

BUTLER, Judith: **A vida psíquica do poder: Teorias da sujeição**. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: A Politics of the Performatives**. New York: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity**. New York: Routledge, Chapman & Hall, 1990

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

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri. **Who sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging**. New York: Seagull. 2007.

CASE, Sue-Ellen (Ed.). **Performing Feminisms, Feminist Critical Theory and Theatre**. Baltimore: The John Hopkins Press: 1990.

CASSIANO, Marcela; FURLAN, Reinaldo. O processo de subjetivação segundo a *esquizoanálise*. **Psicologia & Sociedade**, v. 25, n. 2, p. 372-378, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/dgLDtXKSwwqS85RSQsJpRrZP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 mai. 2023.

CASTRO, Edgardo. Acerca de la (no) distinción entre bíos y zoé. **Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 51-60, jul./dez. 2012.

CASTRO, Edgardo. **El vocabulario de Michel Foucault**: Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores. Tradução Pedro Sússekind. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2004.

CHAMBERS, Samuel A. **Judith Butler's Precarious Politics**: Critical encounters. London and New York: Routledge, 2008.

CHIGNOLA, Sandro. **Foucault oltre Foucault**: una política della filosofia. Roma: Derive Approdi, 2014.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CRITICAL ART ENSEMBLE. Critical Art Ensemble website. Disponível em: <http://critical-art.net/>. Acesso em: 23 jul. 2023

CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. **Ethos**, Washington, v. 18, n. 1, p. 5-47, mar. 1990. Disponível em: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Embodiment-as-a-paradigm-for-anthropology-by-Thomas-J.-Csordas.pdf>. Acesso em: 28 mai. 2023.

DAMÁSIO, António Rosa. **O Mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

DE FREITAS, Nanci. A cena contemporânea e o campo ampliado das artes: das vanguardas ao teatro performativo. **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 7, n. 2, p.1–15, 2016. Disponível em: <http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/5688>. Acesso em: 8 mai. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. Disponível em: <https://grupodeestudosdeleuze.files.wordpress.com/2016/05/deleuze-g-conversac3a7c3b5es.pdf>. Acesso em: 25 out. 2022

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. Tradução Daniel Lins e Fabien Lins. São

Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza e os signos**. Porto: Rés, 1970

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Tradução de Sílvio Ferraz e Annita Costa Malufe. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. [Recurso eletrônico]. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5433647/mod_resource/content/1/bacon-logica%20da%20sens%20%28trad%29.pdf. Acesso em: 11 mai. 2023

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz R. S. Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução Edmundo F. Dias; Ruth J. Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 2. Tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. v. 3. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo, Ed. Escuta, 1998

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DÍAZ, Antonio Fuentes (ed.). **Necropolítica, violencia y excepción en América Latina**. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.

DOREA, Guga. Gilles Deleuze e Felix Guattari: heterogênes e devir. **Margem**, São Paulo, n.16, p. 91-106, dez. 2002. Disponível em: <https://www.pucsp.br/margem/pdf/m16gd.pdf>. Acesso em: 12 out. 2022.

DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ERIN BROCKOVICH - UMA MULHER DE TALENTO. Direção: Steven Soderbergh. Produção: Danny DeVito; Michael Shamberg; Stacey Sher. Estados Unidos: Universal Pictures, 2000. 131 min. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/60000165>. Acesso em 22 out. 2022

ESPOSITO, Roberto. **Bios**: Biopolítica e filosofia. Tradução de M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2010.

ESPOSITO, Roberto. Curados até o fim. Tradução de Andrea Santurbano. **Literatura Italiana Traduzida**, Florianópolis, v.1, n.4, abril. 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209896>. Acesso em: 06 jul. 2020.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. São Paulo: Sala Preta, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX – Revista do Lume**, Campinas, n. 4, p. 1-10, dez. 2013.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Ulisseia, 1965.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida. Entrevista concedida a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux. **Gai Pied**, n. 25, p. 38-39, abr. 1981.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II**: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2000.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos V**: Ética, sexualidade, política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006b.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos VII**: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Revisão Técnica e Organização Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos X**: Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Hermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Hermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975 1976). Tradução de Maria Hermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso no Collège de France (1978-1979). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008c.

FOUCAULT, Michel. O anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista. **Cadernos de subjetividade** (número especial sobre Gilles Deleuze), São Paulo, p. 177-200, 1996. Disponível em: https://pimentalab.milharal.org/files/2012/05/foucault_anti_edipo.pdf. Acesso em 11 jan. 2023.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso no Collège de France (1977 - 1978). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão: Tradução de Raquel Ramalhte. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRIEDMAN, Susan. O “falar da fronteira”, o hibridismo e a performatividade: teoria da cultura e identidade nos espaços intersticiais da diferença. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 61, p. 5-28, dez. 2001.

FUGANTI, Luiz. O Corpo Sem Órgãos. In: **Congresso de Dança Contemporânea**, São Paulo, 2011. Vídeo online. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=IIwxWe_Tvo4&list=UUPnSfzGsEF1s2opJQ56Q&index=12. Acesso em: 20 jan. 2023.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Mito, Direito e Justiça em Walter Benjamin. **Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 3, p. 1934-1945, 12 jun. 2020. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3509/350964600015/html/>. Acesso em: 4 jun. 2023.

GAIARSA, José Ângelo. **A estátua e a bailarina**. 2. ed. São Paulo: Ícone, 1988.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GODOY, Marcelo. **A Casa da Vovó: Uma biografia do DOI-Codi (1969-1991)**. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2014.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance: Live Art 1909 to the Present**. Nova York: Harry N. Adams, 1979

GOGAN, Jessica em colaboração com MORAIS, Frederico. **Domingos da Criação: Uma coleção poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva S. A, 1972.

GUARESCHI, Pedrinho Arcides; RAMOS, Roberto. **A máquina capitalista: como funciona e se reproduz, por que paga baixos salários, papel do intelectual na luta pelas mudanças, um exemplo: RBS**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1989.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. 4. Ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HOFFMANN Jens; JONAS, Joan. **Art Works: Perform**. Londres: Thames & Hudson, 2005.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

JORDÃO, Fernando Pacheco. **Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil**. 6.ed. rev. e ampl. São Paulo: Global, 2005.

JONES, Amelia. **Body Art: Performing the Subject**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

KEHL, Maria Rita. **Tortura e sintoma social**. São Paulo: Boitempo, 2010.

LACLAU, Ernesto; ZIZEK, Slavoj. **Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left**. New York: Verso, 2000.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh**: the embodied mind and its challenge to Western thought. New York: Basic Books, 1999.

LAZZARATO, Maurizio. O “homem endividado” e o “deus” capital: uma dependência do nascimento à morte. **Revista IHU On-Line**, São Leopoldo, n. 468, p. 46-49, 29 jun. 2015. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao468.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2023

LEWANDOWSKA, Kamila; KULCZYCKI, Emanuel; OCHSNER, Michael. Evaluation of the arts in performance-based research funding systems: An international perspective. **Research Evaluation**, Londres, v. 32, n. 1, p. 19-31, 18 jul. 2022. Disponível em: <https://academic.oup.com/rev/article/32/1/19/6645770>. Acesso em: 30 jul. 2023

LINS, Daniel. **Antonin Artaud**: Artesão do Corpo sem Órgãos. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1999.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud**: O artesão do corpo sem órgãos. São Paulo: Lume, 2011.

LLOYD, Moya. **Judith Butler**: From Norms to Politics. Cambridge: Polity Press, 2008.

LITTLE, Adrian. **The Politics of Radical Democracy**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

LUZ, Lara Emanuele da. A Genealogia e Consagração do Termo Biopolítica. Intercursos entre Esposito, Arendt e Foucault. **HÍBRIS: Revista de Filosofia**, v. 8, n.2, p. 213-231, nov. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/36315111/A_Genealogia_e_a_Consagra%C3%A7%C3%A3o_do_Termo_Biopol%C3%ADtica_Intercursos_entre_Esposito_Arendt_e_Foucault?email_work_card=view-paper&li=0> Acesso em: 27 setembro 2022.

MACHADO. Arlindo. **Pré-cinemas & Pós- cinemas**. São Paulo: Papirus, 2005.

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MAXX, Ikaro. Antonin Artaud: a rebelião experimental e a busca pelo corpo-sem-órgãos. **Jornal Metamorfose**, [S. l.], 4 jun. 2023. Disponível em: <https://www.jornalmetamorfose.com/single-post/antonin-artaud>. Acesso em: 4 jun. 2023.

MADARASZ, Norman R. **Obstruções à justiça**: Dívida, sexo, estética pós-punk e outros 'small data' na filosofia contemporânea. v.1. 1. ed. Porto Alegre: Editora Fi (coleção PUCRS Filosofia e interdisciplinaridade), 2017. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/14584/2/Obstrucoes_a_justica_Divida_sexo_estetica_pos_punk_e_outros_small_data_na_filosofia_contemporanea.pdf. Acesso em: 29 jul. 2023

MADARASZ, Norman. R. The Forgetting of the Penetrable Body: Simone de Beauvoir, Silence, Omission in Jacques Derrida. **Veritas (Porto Alegre)**, [S. l.], v. 62, n. 3, p. 835–859, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/veritas/article/view/29216>. Acesso em: 30 jul. 2023.

- MADARASZ, Norman. R.; DORNELLES, Jonas K. M. James Baldwin na era de Vidas Pretas Importam. **Letrônica**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. e42997, 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/letronica/article/view/42997>. Acesso em: 30 jul. 2023
- MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2021a.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018b.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições; São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018a.
- MBEMBE, Achille. **O fardo da raça**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018c.
- MBEMBE, Achille. **Poder brutal, resistência visceral**. Tradução de Damian Kraus. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.
- MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- MBEMBE, Achille. Necropolitics. **Public Culture**, Dunham (EUA), v.15, p. 11-40, jan. 2003. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/15/1/11/31714/Necropolitics>. Acesso em: 22 nov. 2022.
- MELIN, Regina. **Performance nas artes Visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MENDES JUNIOR, Juscelino Ferreira; BOM-TEMPO, Juliana Soares. Corpo Sem Órgãos e Arte da *Performance*: Rupturas no Cotidiano na Experimentação de Novos Mundos. **Linha Mestra**, Campinas, v.12, n.35, p.151-157, mai/ago. 2018. Disponível em: <https://lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/40/55>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. Trad: Isa Kopelman e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011
- MEYER, Philippe. **O olho e o cérebro**: biofilosofia da percepção visual. São Paulo: UNESP, 2002.

MONTANARO, Franco. **GI-Vocabolario della lingua greca**: greco-italiano. 3.ed. Torino: Loescher. 2013.

NIETZSCHE, F. Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém. Trad. Mario da Silva. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecco Homo**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Gaia ciência**. São Paulo: Hemus, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contaponto, 2008.

NOBRE, Marcos. **Curso Livre de Teoria Crítica**. Campinas: Papirus, 2009.

NORA, Singrid (org.). **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **Corpos Indisciplinados**: Ação cultural em tempos de biopolítica. Orientador: Prof. Dr. José Teixeira Coelho Netto. 2006. 225 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: http://enancib.ppgci.ufba.br/premio/USP_Oliveira.pdf. Acesso em: 23 mai. 23

PEIXOTO, Erika Gomes. A noção de uso e de inoperosidade: Um diálogo com a obra uso dos corpos de Giorgio Agamben. **Reflexões**, Fortaleza-CE, ano 7, n. 12, p. 158-174, 1 jul. 2018.

MELO, Edvaldo Antonio de; PIETERZACK, Cristiane (orgs.). **Por uma Filosofia da Encarnação**: o “Dizer do corpo”. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021. Disponível em: <https://acervo.uniarp.edu.br/wp-content/uploads/livros/133-Serie-Inconfidentia-Philosophica.pdf>> Acesso em: 22 dez. 22

PLATÃO. **Teeteto e Crátilo**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988

PLATÃO. **Timeu-Crítias**. Coimbra: CECH, 2011.

PONTEL, Evandro. **Estado de exceção permanente**: A condição humana e a política no Ocidente entre a vida (nua) e o (bio)poder no pensamento de Giorgio Agamben. Orientador: Ricardo Timm de Souza. 2018. 233 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 02, p. 12-21, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758>. Acesso em: 21 jun. 2023

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. A dívida como dispositivo biopolítico de governo da vida humana. Entrevista cedida a Márcia Junges e Andriolli Costa. **IHU On-Line**, São Leopoldo, 14 set. 2014. Disponível em <https://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/535227-a-divida-como-dispositivo-biopolitico-de-governo-da-vida-humana-entrevista-especial-com-castor-bartolome-ruiz>. Acesso em: 20 fev. 23.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. A linguagem violentada e a mimese humana nas democracias espetaculares: Interloquções com Giorgio Agamben. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 44, n. 3, p. 19-44, 04 jun. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/qMmTrDpbcKYTbSfDjZGJW7R/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 jun. 2023.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. Genealogia da biopolítica. Legitimações naturalistas e filosofia crítica. **Revista IHU On-Line**, São Leopoldo, n. 386, p. 40-48, 19 mar. 2012. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao386.pdf>. Acesso em 24 set. 2022

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e Comunicação: Sintomas da Cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Adriana Rosa Cruz. Para acabar com o juízo (de deus): Artaud, Foucault e os corpos ingovernáveis. **Arq. bras. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 70, n. *spe*, p. 132-141, 2018. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672018000400011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 04 jun. 2023.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. New York: Routledge, 2002.

SCHNEIDER, Henrique. **Setenta**. Porto Alegre: Não Editora, 2019

SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: FAPERJ; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

SILVA, Bruno A. Souza da. **A profanação do Improfanável: o “Capitalismo como Religião” e uma reflexão ética a partir de Agamben**. Editora Fi, 2018. Disponível em: <https://www.editorafi.org/476bruno>. Acesso em 01 out. 2022.

SILVEIRA, Marina de Nobile da. **O corpo sem órgãos como resistência visceral: atravessamentos a partir da revolução corporal de Antonin Artaud**. Orientadora: Profa. Dra. Luciana da Costa Dias. 2022. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/15100/1/DISSERTA%20CorpoSem%20orgaos.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Ricardo Timm. **Levinas e a ancestralidade do mal: por uma crítica da violência biopolítica**. Porto Alegre: Edipucrs, 2012

STILES, K. Teorias e Documentos da Arte Contemporânea - Um livro-fonte de escritos de artistas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v2, n.4, p. 194–205, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15453>. Acesso em: 13 jun. 2023.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela A. (edits.) **Estudios avanzados de performance**. Trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. México: FCE, Instituto Hemisférico de *Performance* y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas**. Durham: Duke University Press, 2003.

TERREL, Carver; MOTTIER, Veronique (orgs.). **Politics of Sexuality: identity, gender, citizenship**. London: Routledge, 1998

TROPA DE ELITE 2: O Inimigo Agora é Outro. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha; Marcos Prado. Brasil: Zazen Produções, 2010. 115 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/tropa-de-elite-2-o-inimigo-agora-e-outro/t/x9qXTWGxTH/>. Acesso em: 11 de set. 2022

VALERIO, Raphael Guazzelli. Dispositivo escolar: disciplina e controle. **Pesquisa em Foco em Educação e Filosofia**, v. 7, p. 103-113, 2014. Disponível em <https://silo.tips/download/dispositivo-escolar-disciplina-e-controle>. Acesso em 24 set. 2022.

VEIGA, Itamar Soares. Viventes, dispositivos e os processos de subjetivação segundo Agamben. **Griot: Revista de Filosofia**, Amargosa, Bahia, v.13, n.1, jun. 2016. Disponível em: <http://www2.ufrb.edu.br/griot/images/vol13-n1/25.pdf>. Acesso em: 23 set. 2022.

VEIGA, Itamar Soares; CALGARO, Cleide; MADARASZ, Norman R. (Org.). **Sociedade e Ambiente: Direito e Estado de Exceção**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2018, v. 1, p. 256-279. Disponível em: <https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/ebook-sociedade-ambiente.pdf>. Acesso em 17 mai. 2023

WILLER, Claudio (tradução, seleção e notas). **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes; SILVA, Marcio Tascheto da. Figuras da crise: cidades e educação. **Espaço Aberto: Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 23, p. 1-23, 1 jul. 2018.

ZORDAN, Paola. ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 28º., 2019, Goiânia: Universidade Federal de Goiás. **Ateliê como obra de arte**. [...]. Goiânia: [s. n.], 2019. 2057-2073. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/44.pdf>. Acesso em 20 set. 23.