



PUC-SP

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Programa de Estudos Pós-Graduados

Comunicação e Semiótica

Corpo em Ruínas, uma análise das ações performativas de Paula Garcia

Amanda Marques Pinto

São Paulo

2018

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Amanda Marques Pinto

Corpo em Ruínas, uma análise das ações performativas de Paula Garcia

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, área de concentração: Signo e Significação nos Processos Comunicacionais, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

São Paulo

2018

BANCA EXAMINADORA

Dedico a minha mãe que sempre acreditou em mim, e me deu força quando eu não tinha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família: mãe, avó e pai que me deram força, suporte e credibilidade na vida e em minhas escolhas.

Aos amigos que a vida me deu, minha segunda família, Vanz, Ana Laura, Wes, Gaby, Hiago, Lara, Gustavo, Anne, Mel, Thati, Mayra, Bruno, Bia, Pedro, Flávio, Cecís, Erika, Lili, Dinha, Mariana, Isabela, Gabi, João, Lilica e Vicky que me ouviram chorar durante dois anos e me deram a mão e o colo durante todo esse tempo.

À minha orientadora Christine Greiner que eu tive a sorte de conhecer e trabalhar durante esse processo, que me deu força e que acreditou em mim e nunca me abandonou, (que sorte a minha de ter alguém tão maravilhosa ao meu lado) e que venha o doutorado, né?

À banca de qualificação, Fernanda Raquel e Cecília Salles por todos os apontamentos que direcionaram essa pesquisa.

Agradeço mais uma vez a prof.^a Cecília Salles que esteve comigo muito antes dessa pesquisa dar início, e me direcionou a tomar as melhores decisões, sem você nada disso seria possível.

À Paula Garcia que se prontificou a ajudar-me em tudo que precisei, e que sem ela não existiria pesquisa.

À Judith Butler, Wendy Brown e Zeynep Gambetti que na vinda ao Brasil em 2017 me mostraram a necessidade de estar sempre atenta à todas as adversidades que estão por vir e sempre permanecer forte contra todo fascismo. Obrigada por serem maravilhosas, positivas e receptivas.

À CAPES, pelo suporte financeiro para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Pinto, M. Amanda. **Corpo em Ruínas, uma análise das ações performativas de Paula Garcia**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC – SP, São Paulo

RESUMO

O tema desta dissertação de mestrado é o modo como um corpo comunica em situação de vulnerabilidade extrema. Para tanto, parte da análise da performance “Corpo Ruindo” de Paula Garcia que aconteceu no SESC Pompéia no período de 10 de março à 10 de maio de 2015. Em um primeiro momento, são apresentados aspectos do processo de criação desta artista tendo como objetivo discutir as suas mudanças de concepção de corpo na relação com diferentes ambientes e objetos. Partiremos do contato entre corpo x imã x ferro proposto ao longo da performance e dos estudos do ruído que esses objetos provocam. Para ampliar o debate serão estudados conceitos da obra de John Cage e Nam June Paik. Como parte da fundamentação teórica, apresenta-se também a pesquisa da própria artista que representa um testemunho da concepção deste corpo prestes e a se transformar em ruínas. O contexto histórico elaborado por autoras como Amelia Jones (2012) e Roselee Goldberg (2015) ajuda a pensar nas questões da performance como linguagem artística, que representa o circuito específico em que Garcia está inserida. As teorias da performatividade, da vulnerabilidade e da coletividade, bem como as questões de gênero e feminismo proposta por Judith Butler (1999; 2003; 2006; 2016; 2017) são utilizadas para problematizar o corpo feminino no ato da performance e também fora dela. Além disso, são citadas pontualmente as discussões sobre a figura humana de Eliane Moraes (2012) e a Teoria Ciborgue de Donna Haraway (2009). A teoria Corpomídia de Christine Greiner e Helena Katz (2005, 2015) fundamenta a pesquisa sobre corpo precário. O resultado esperado é colaborar com um campo de estudos que vem sendo trabalhado por pesquisadores e artistas de diversas regiões do Brasil e que propõe reflexões singulares acerca da comunicação do corpo em seus diversos estados.

PALAVRAS CHAVE: corpomídia, performance, performatividade, gênero, Paula Garcia

Pinto, M. Amanda. **Body in Ruins: an analysis of Paula Garcia's performing acts**. 2018. Dissertation. (Master degree) – Pontifical Catholic University of Sao Paulo – PUC – SP, Sao Paulo

ABSTRACT

The main theme in this master's thesis is the way a body communicates in situation of extreme vulnerability. For that purpose, it departs from the analysis of Paula Garcia's performance "Corpo Ruindo" – "Noise Body"¹ – presented at SESC Pompeia during the period of March 10th to May 10th, 2015. Firstly, aspects of this artist's creation process are presented, aiming at discussing her changes of concept of body in relation to different environments and objects. We depart from the contact of body versus magnet versus iron – body x magnet x iron – proposed throughout the performance and in the studies of noise these objects provoke. To broaden this discussion, concepts on the works of John Cage and Nam Jun Paik are also studied. Garcia's own research, which represents a testimony of the concept of the body ready to become and transforming itself into ruins, is presented as part of our theoretical foundation. The historical context elaborated by writers such as Amelia Jones (2012) and Roselee Goldberg (2015) is helpful when we think of issues related to performance as an artistic language, which represents the specific circuit where Garcia is. Theories of performativity, vulnerability, collectivity, as well as gender and feminism issues proposed by Judith Butler (1999; 2003; 2006; 2016; 2017) are used both to question the female body during the performance and out of it. Besides that, the discussions on the human figure by Eliane Moraes (2012) and the cyborg theory by Donna Haraway are cited. The bodymedia theory, by Christine Greiner and Helena Katz (2005, 2015) underpins the research base on precarious body. We expect, with his research, to collaborate with a study field in development in Brazil, with contributions by both researchers and artists, proposing singular considerations about the communication of the body in its various states.

KEYWORDS: bodymedia, performance, performativity, gender, Paula Garcia

¹ The original title of the performance plays with different meanings of RUINDO: **making noise** and **in ruins**. Nevertheless, the artist named her performance NOISE BODY in English.

LISTA DE FIGURAS

Foto 1 – imagem capturada do vídeo Corpo Ruído #1 (2008)	1
Foto 2 – Série Corpo – Ruído Fotografia (2008).....	2
Foto 3 – Série Corpo – Ruído Fotografia (2008).....	3
Foto 4 – Série Corpo – Ruído Fotografia (2008).....	4
Foto 5 – Série Corpo – Ruído Fotografia (2008).....	5
Foto 6 – Série Corpo – Ruído Fotografia (2008).....	6
Foto 7 – Série Corpo – Ruído Fotografia (2008).....	1
Foto 8 – Série Corpo – Ruído Fotografia (2008).....	2
Foto 9 – Série Corpo – Ruído Fotografia (2008).....	3
Foto 10 – Série Corpo – Ruído Fotografia (2008).....	4
Foto 11 – Série Corpo – Ruído Fotografia (2008).....	5
Foto 12 – Estudo para um Corpo Ruído #2 (2008)	6
Foto 13 – Exposição coletiva Variação na Escola São Paulo (2009).....	1
Foto 14 – Exposição coletiva Variação na Escola São Paulo (2009).....	2
Foto 15 – # 1 da série Corpo Ruído – performance (2010)	3
Foto 16 – # 2 da série Corpo Ruído – performance (2010)	4
Foto 17 – # 2 da série Corpo Ruído – performance (2010)	5
Foto 18 – # 2 da série Corpo Ruído – performance (2010)	6
Foto 19 – # 2 da série Corpo Ruído – performance (2010)	1
Foto 20 – # 5 da série Corpo Ruído (2010)	2
Foto 21 – # 4 da série Corpo Ruído - performance - estudo para soterramento (2011).....	3
Foto 22 – # 3 da série Corpo Ruído – performance (2011).....	4
Foto 23 – # 3 da série Corpo Ruído – performance (2011).....	5
Foto 24 – # 3 da série Corpo Ruído – performance (2011).....	6
Foto 25 – # 3 da série Corpo Ruído – performance (2011).....	4
Foto 26 – # 3 da série Corpo Ruído – performance (2011).....	5
Foto 27 – # 3 da série Corpo Ruído – performance (2011).....	6
Foto 28 – # 5 da série Corpo Ruído – performance (2012).....	4
Foto 29 – # 5 da série Corpo Ruído – performance (2012).....	5
Foto 30 – # 6 da série Corpo Ruído – performance (2012).....	6
Foto 31 – # 6 da série Corpo Ruído – performance (2012).....	4
Foto 32 – Exposição “O corpo é o meio” na SParte (2013).....	5
Foto 33 – Estudo para Duelo (2013)	6
Foto 34 – Estudo para Duelo (2013)	4
Foto 35 – Estudo para Duelo (2013)	5
Foto 36 – # 8 da série Corpo Ruído – performance (2014).....	6
Foto 37 – # 8 da série Corpo Ruído – performance (2014).....	4
Foto 38 – # 8 da série Corpo Ruído – performance (2014).....	5
Foto 39 – # 8 da série Corpo Ruído – performance (2014).....	6

Foto 40 – Fotos de registro pessoal ao longo da performance “Corpo Ruindo” 2015	4
Foto 41 – Fotos de registro pessoal ao longo da performance “Corpo Ruindo” 2015	4
Foto 42 – Fotos de registro pessoal ao longo da performance “Corpo Ruindo” 2015	4
Foto 43 – Fotos de registro pessoal ao longo da performance “Corpo Ruindo” 2015	6
Foto 44 – Frames do vídeo Corpo Ruindo Terra Comunal - Marina Abramović +MAI	4
Foto 45 – Frames do vídeo Corpo Ruindo Terra Comunal - Marina Abramović +MAI	5
Foto 46 – Frame do Documentário Corpo Ruído “Noise Body” (2016).....	6
Foto 47 – Frame do Documentário Corpo Ruído “Noise Body” (2016).....	6
Foto 48 – Frame do Documentário Corpo Ruído “Noise Body” (2016).....	4
Foto 49 – Frame do Documentário Corpo Ruído “Noise Body” (2016).....	6
Foto 50 – Frame do Documentário Corpo Ruído “Noise Body” (2016).....	6
Foto 51 – Frame do Documentário Corpo Ruído “Noise Body” (2016).....	4
Foto 52 – Frame do Documentário Corpo Ruído “Noise Body” (2016).....	6
Foto 53 – Frame do Documentário Corpo Ruído “Noise Body” (2016).....	6
Foto 54 – Frame do Documentário Corpo Ruído “Noise Body” (2016).....	4
Foto 55 – Frame do Documentário Corpo Ruído “Noise Body” (2016).....	6

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
-------------------	----------

CADERNO DE FOTOGRAFIAS	4
-------------------------------	----------

CAPÍTULO I – Um breve panorama de obras, imagens e processos	4
---	----------

<i>1.1 A Performance “Corpo Ruindo”</i>	5
---	----------

<i>1.2. Espacialidade como ambiente de indagações e o nascimento do Corpo – Ruído</i>	6
---	----------

<i>1.3. Corpo como campo de forças e problematizações</i>	7
---	----------

CAPÍTULO II - Desdobramentos políticos: do super corpo ao corpo vulnerável	4
---	----------

<i>2.1 Algumas questões que emergem da pesquisa</i>	5
---	----------

<i>2.2 Corpo na Mídia vs. Corpomídia</i>	6
--	----------

Considerações semi-finais ou como este percurso não tem fim nas redes de performatividade	4
--	----------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	1
-----------------------------------	----------

INTRODUÇÃO

O desejo de fazer essa pesquisa surgiu em 2015 logo após a abertura da exposição Terra Comunal + MAI no SESC Pompéia. Foi neste momento, que conheci a performance da artista Paula Garcia e comecei a me interessar por sua obra.

Paula Garcia é uma performer que nasceu em São Paulo em 1975 e, embora nunca tenha usado este termo, sempre praticou o que alguns pesquisadores têm chamado de pesquisa-criação, como é o caso, por exemplo, dos pesquisadores canadenses Erin Manning² (2016) e Brian Massumi³ (2011) no Senselab da Universidade de Concordia em Montreal; e de Cecília Salles⁴ (2004) no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, cuja discussão de redes de criação vem sendo amplamente usada por artistas e pesquisadores brasileiros que lidam com mídias diversas.

Assim, além da carreira artística, Paula Garcia formou-se em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e completou o seu mestrado em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina-SP (FASM) em 2009. Em 2012, mudou-se para Nova Iorque, onde continua morando até hoje e colaborando com os projetos do

² Erin Manning é teórica canadense, filósofa política e artista da área de dança. Recebeu seu doutorado em Filosofia Política em 2000 pela Universidade do Havaí, e atualmente leciona na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Concordia.

³ Brian Massumi é um teórico social canadense, filósofo e escritor. Sua pesquisa se concentra na área da teoria política, estudos culturais, filosofia, arquitetura e artes. Um dos tradutores de língua inglesa mais importantes dos filósofos como Felix Guattari e Gilles Deleuze. Recebeu seu doutorado em literatura francesa pela Universidade de Yale em 1987, atualmente leciona na Universidade de Montreal no Departamento de Ciências da Comunicação.

⁴ Cecília Almeida Salles é uma pesquisadora brasileira e tem diversas pesquisas relacionadas a comunicação e redes de criação. É coordenadora do Centro de Estudos em Crítica Genética da PUC-SP. Recebeu seu doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem em 1990 pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e atualmente ministra cursos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica na mesma Universidade, (PUC-SP).

MAI - Marina Abramović Institute⁵.

A profundidade da pesquisa de Garcia foi, para mim, muito intensa desde o primeiro contato. Lembro ainda hoje como fiquei extremamente abalada pelo som intenso e pela dificuldade de permanecer dentro do ambiente proposto pela artista para acompanhar a ação de “Corpo Ruído”. Nos primeiros dias, senti uma vontade imensa de estar ali, mas algo me impedia, e conforme o tempo foi passando, senti-me cada vez mais desestabilizada e curiosa. Ao invés de desistir, optei por ficar o máximo possível dentro do Galpão. Aos poucos, fui me acostumando ao som perturbador e quando consegui permanecer desde a hora da abertura do SESC até o final, comecei a fazer uma leitura diferenciada de tudo que havia testemunhado. Eu buscava a cada momento uma explicação (racional ou tácita), tentando identificar as ativações no corpo da artista, da audiência e em mim mesma. A partir dessa multiplicidade de percepções, comecei a observar com mais clareza as minhas próprias inquietações, intuindo que a obra não se referia apenas a um experimento artístico mas a uma possibilidade de ativação que parecia extrapolar a experiência, sugerindo uma espécie de movimento político-existencial.

Nos últimos dias, algumas perguntas nem sempre bem formuladas, foram aos poucos transformando-se em questões, gerando os primórdios desta pesquisa, cujo objetivo não é fazer uma análise estética ou dar qualquer explicação sobre os procedimentos, mas propor desdobramentos que fazem refletir sobre alguns dispositivos de poder presentes na vida cotidiana, com cada vez mais intensidade, como será melhor explicado no decorrer do trabalho.

⁵ Marina Abramović é uma das referências mais importantes da história da performance internacional e no decorrer da última década tem trabalhado com vários jovens artistas de diferentes nacionalidades. Entre as inúmeras obras que discutem a sua produção destacam-se, por exemplo: “Marina Abramović : student body : workshops, 1979-2003: performances, 1993-2003” Nova Iorque, Charta, 2003; “Marina Abramović - Biography of Biographies” Nova Iorque, Charta, 2005; “When Marina Abramović Dies: A biography” Nova Iorque, EUA, The MIT Press, 2010; e “Akademie X: Lessons in Art + Life” Nova Iorque, EUA, Phaidon, 2015. “Pelos Paredes: Memórias de Marina Abramović” São Paulo, editora José Olympio, 2017.

Neste sentido, é importante observar que durante esta pesquisa de mestrado, de certa forma, a obra de Garcia tornou-se um pretexto para adentrar debates mais amplos como aqueles referentes ao feminismo, às relações entre corpo e objetos, corpo e sonoridades e assim por diante. Há também um aspecto político que insistiu durante toda trajetória de estudos e que será explicitado ao final, uma vez que deverá ser aprofundado em um futuro doutorado.

No que se refere à organização desta dissertação, antes de iniciar o primeiro capítulo, apresento um caderno de imagens da artista, em ordem cronológica, a fim de possibilitar ao leitor uma visão geral das obras da artista e de como elas transformam-se ao longo dos anos. Não se trata apenas de uma ilustração, mas de uma curadoria de situações e documentações que já se constituem como uma narrativa sensível dos processos que serão discutidos a seguir. Depois, algumas destas imagens reincidentem no decorrer da dissertação, simulando um dos operadores fundamentais para a obra de Paula Garcia e que se refere a uma repetição como performatividade. Uma imagem, um movimento ou uma fala que repete insistentemente e, ao se repetir, instaura novos estados, reflexões e campos de percepção. A proposta é que a diagramação da pesquisa também se constitua como aquilo que está sendo pesquisado.

No primeiro capítulo apresenta-se uma análise da obra. “O estudo da artista para um Corpo Ruído” que começa entre 2007/2008 e segue até 2015, quando transforma-se em Corpo Ruído. Busca-se descrever o seu processo de criação de maneira a analisar a concepção de corpo ruído e o modo como ele se constitui e se potencializa ao longo dos anos.

No segundo capítulo, contextualiza-se o circuito artístico no qual a artista está inserida, a partir das pesquisadoras Amelia Jones (2012) e Roselee Goldberg (2015). Além de situar brevemente o seu trabalho em um contexto histórico mais amplo, o principal objetivo é compreender como o processo de criação de Garcia refere-se a outros artistas e pensadores e quais são as principais referências, de fato, usadas em seu processo. Ainda neste capítulo são traçadas as principais questões que moveram a artista a pensar a performance “Corpo Ruído” e como esse corpo precário foi se modificando com a experiência ao longo dos anos até chegar em 2015 com a performance realizada no SESC Pompéia e intitulada “Corpo Ruído”. Segundo a artista, a mudança do nome pensado originalmente acontece de modo a

mostrar a ruína do corpo, ao passo que os anos vão passando, seus estudos se radicalizam, o rosto de alguma maneira está sempre encoberto por ferros e imãs, ou com um capacete especial que é usado na ação.

Na 6ª Mostra Anual de Performance da Galeria Vermelho foi possível perceber ainda como o rosto vai desaparecendo enquanto a ação acontece e como o corpo se movimenta na relação com os objetos - ferros que se desprendem do corpo e caem no chão. A aliança entre esses detritos e a performer ressignificam a visão moderna de corpo, desestabilizando a dicotomia entre sujeitos e objetos. Essa visão associava o corpo ao mundo material e desprezava o mundo espiritual, a fim de que as instituições controlem esse corpo com o intuito de impor um comportamento aceito pelos padrões da sociedade. Os detritos não estão no corpo eles são corpo e criam uma espécie de blindagem em relação às forças externas que agem sobre as pessoas.

Para fundamentar a pesquisa foram abordados alguns aspectos, da teoria de Judith Butler (1999; 2003; 2006; 2016; 2017) sobre coletividade, performatividade e gênero, assim como os estudos sobre corpo de Eliane Moraes (2012), a Teoria Ciborgue de Donna Haraway (2009) e a Teoria Corpomídia de Christine Greiner e Helena Katz (2005; 2015).

Talvez um dos aspectos mais importantes dos experimentos de Garcia, não seja aquilo que se apresenta como um suposto produto final, mas sim, uma inquietação que dialoga com tópicos contemporâneos bastante polêmicos como admitir o corpo em sua instância inacabada e processual, questões de gênero e uma certa impossibilidade ou desumanidade radical já discutidas por Eliane Robert Moraes (2012) em uma genealogia de pensamentos que encontram ressonâncias com debates das primeiras décadas do século XX a partir de filósofos como George Bataille que refletiram de maneira subversiva sobre as materialidades do corpo.

CADERNO DE FOTOGRAFIAS

Paula Garcia



Foto 1 - (imagem capturada do vídeo Corpo Ruindo #1, disponível no site: <http://paulagarcia.net/work/corpo-ruindo-1/>) todos os direitos reservados a artista.



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7

Fotos 2-3-4-5-6-7 - Série Corpo – Ruído Fotografia. Disponível em: <http://paula-garcia.net/work/serie-corpo-ruído-fotografia/> todos os direitos reservados a artista.

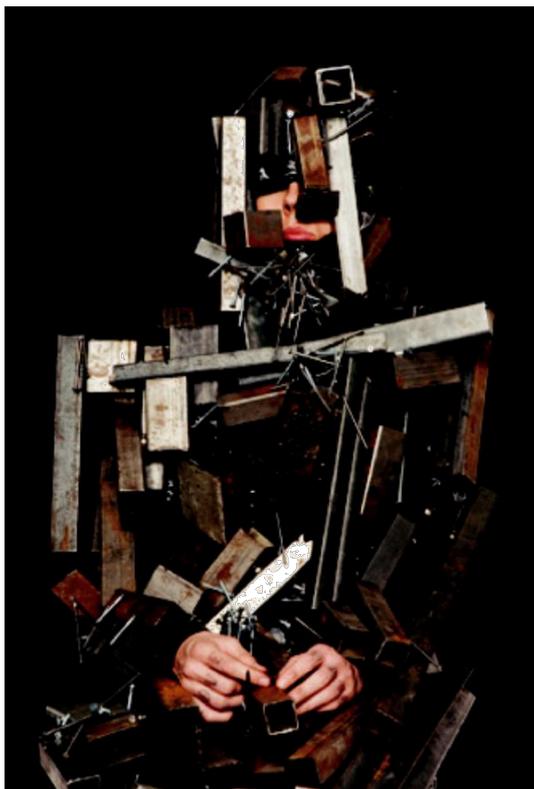


Foto 8



Foto 9

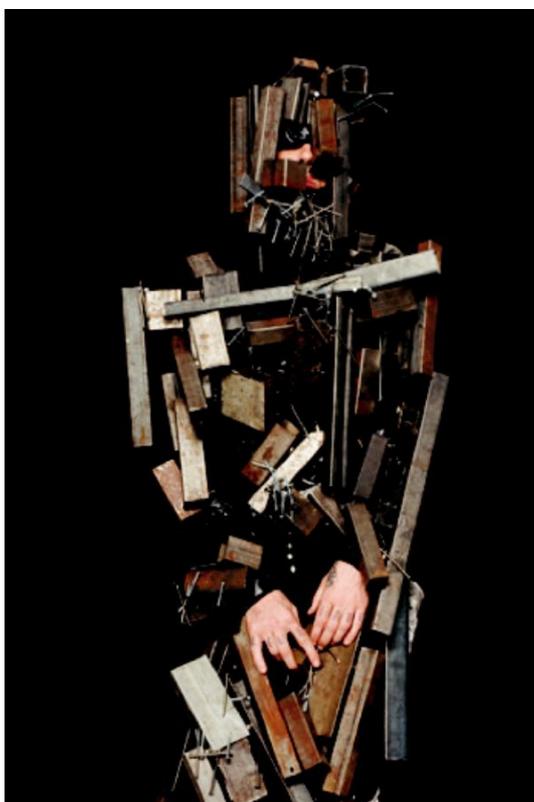


Foto 10



Foto 11

Fotos 7-8-9-10 - Série Corpo – Ruído Fotografia - Imagens em ordem e realização, extraídas do site: <http://paulagarcia.net/work/serie-corpo-ruido-fotografia/> todos os direitos reservados a artista.



Foto 12 - Estudo para um Corpo Ruído #2 – Disponível em: <http://paulagarcia.net/work/estudo-para-um-corpo-ruído-2/> todos os direitos reservados a artista.

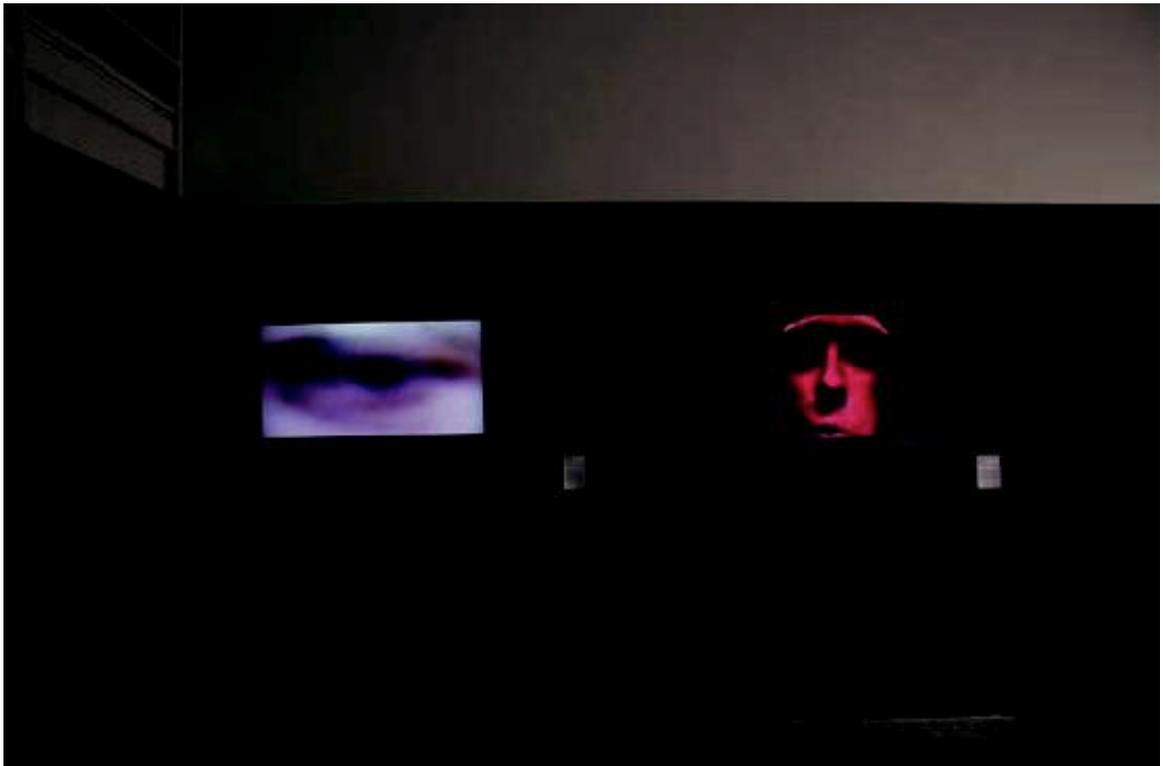


Foto 13



Foto 14

Foto 13 -14 - Exposição coletiva Variação na Escola São Paulo – Curadoria Nancy Betts disponível em: <http://paulagarcia.net/work/exposicao-coletiva-variacao-na-escola-sao--paulo-curadoria-nancy-betts/> todos os direitos reservados a artista.



Foto 15- # 1 (da série Corpo Ruído – performance). Disponível em: <http://paulagarcia.net/work/1-da-serie-corpo-ruído-performance/> todos os direitos reservados para a artista.



Foto 16



Foto 17



Foto 18



Foto 19

Fotos 16-17-18-19 # 2 (da série Corpo Ruído – performance). Série de fotos disponível em: <http://paulagarcia.net/work/2-da-serie-corpo-ruído-performance/> todos os direitos reservados a artista.



Foto 20 - # 5 (da série Corpo Ruído) Disponível em: <http://paulagarcia.net/work/5-da-serie-corpo-ruído/> todos os direitos reservados a artista.



Foto 21 - # 4 (da série Corpo Ruído – performance – estudo para soterramento). Disponível em: <http://paulagarcia.net/work/4-da-serie-corpo-ruído-performance-estudo-para-soterramento/> todos os direitos reservados a artista.

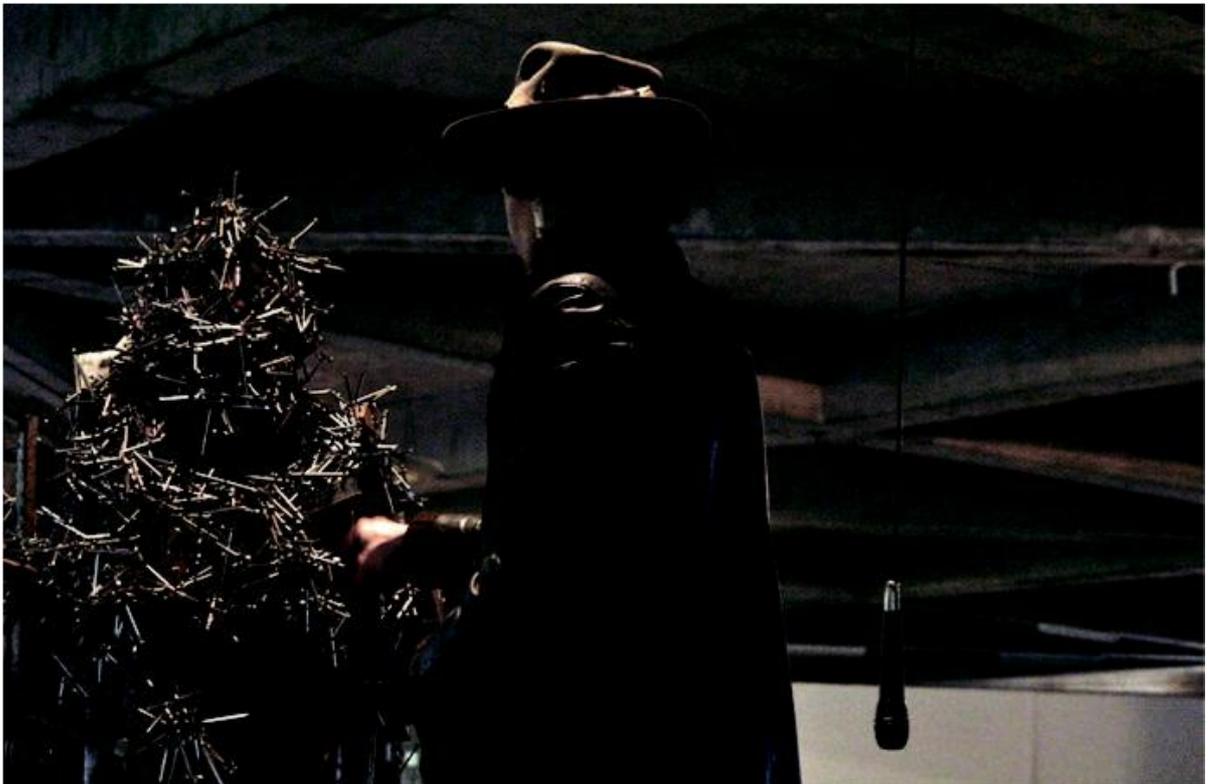


Foto 22



Foto 23



Foto 24



Foto 25



Foto 26



Foto 27

Fotos 22-23-24-25-26-27 - # 3 (da série Corpo Ruído – performance). Série de fotos disponível em: <http://paulagarcia.net/work/3-da-serie-corpo-ruído-performance/> todos os direitos reservados a artista.



Foto 28

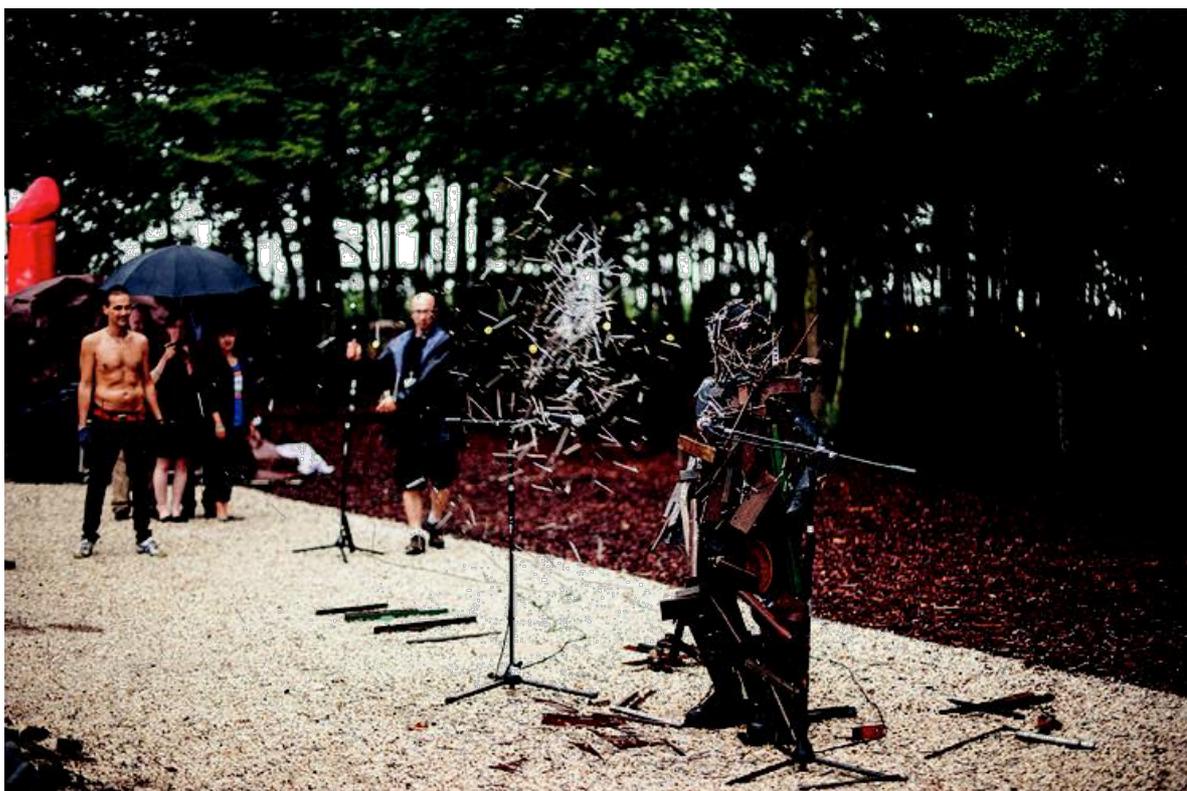


Foto 29

Fotos 28-29 - # 5 (da série Corpo Ruído – performance) Disponível em: <http://paulagarcia.net/work/5-da-serie-corpo-ruído-performance/> todos os direitos reservados a artista.



Foto 30



Foto 31

Fotos 30-31 - # 6 (da série Corpo Ruído – performance) Disponível em: <http://paulagarcia.net/work/6-da-serie-corpo-ruído-performance/> todos os direitos reservados a artista.



Foto 32 – Exposição “O corpo é meio” SParte. (2013) - Disponível em: <http://paulagarcia.net/work/sparte-pt/> todos os direitos reservados a artista.

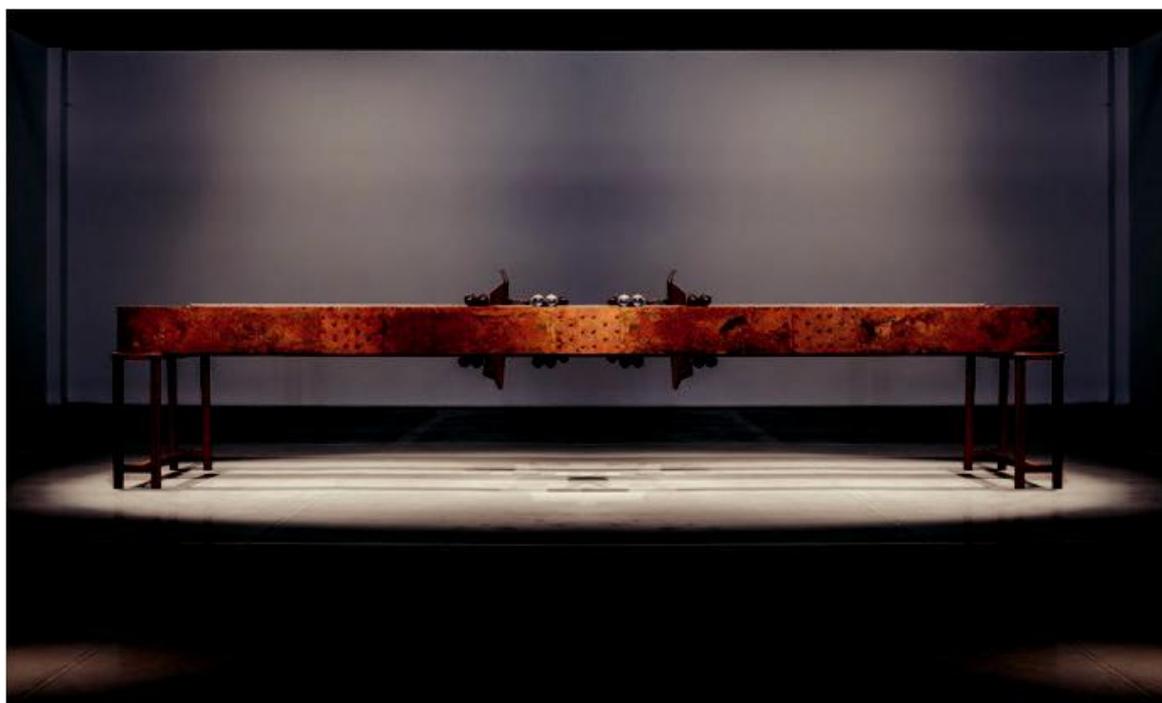


Foto 33

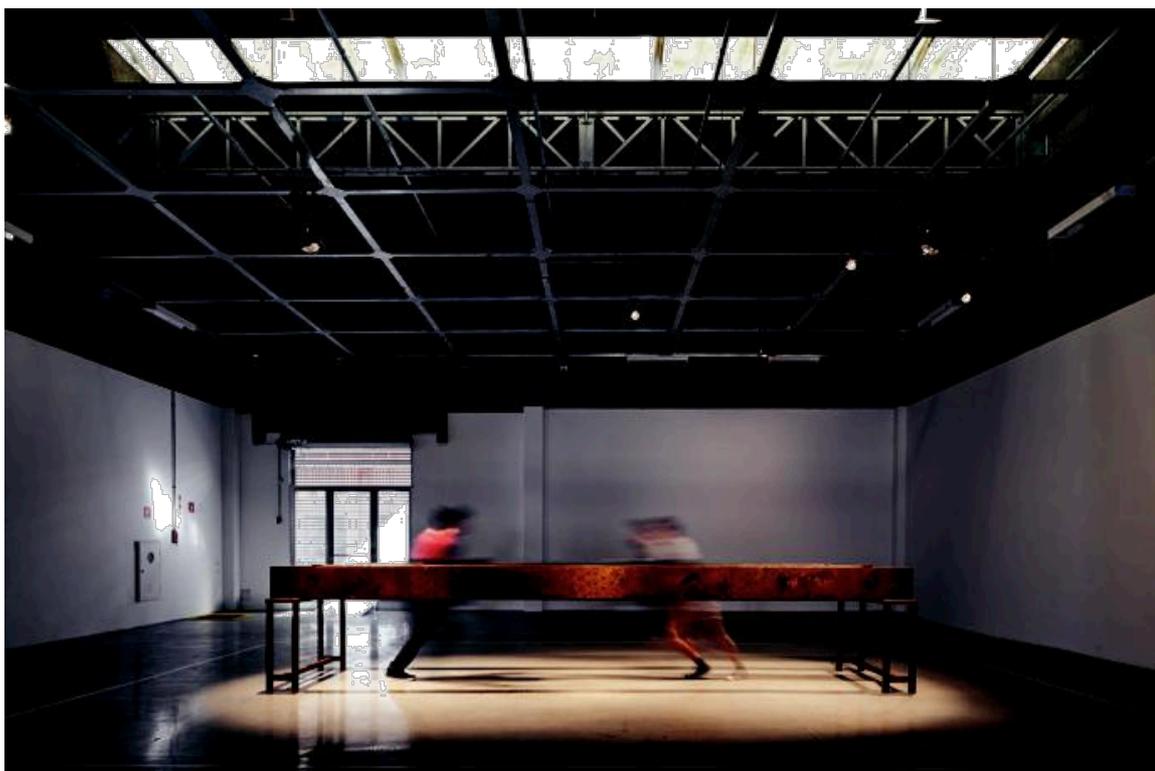


Foto 34



Foto 35

Fotos 33-34-35 - Estudo para Duelo. Disponível em:

<http://paulagarcia.net/work/estudo--para-duelo/> todos os direitos reservados a artista.



Foto 36



Foto 37



Foto 38



Foto 39

Fotos 36-37-38-39 # 8 (da série Corpo Ruído – performance) Disponível em: <http://paulagarcia.net/work/8-da-serie-corpo-ruído-performance/> todos os direitos reservados a artista.



Foto 40

Foto 41

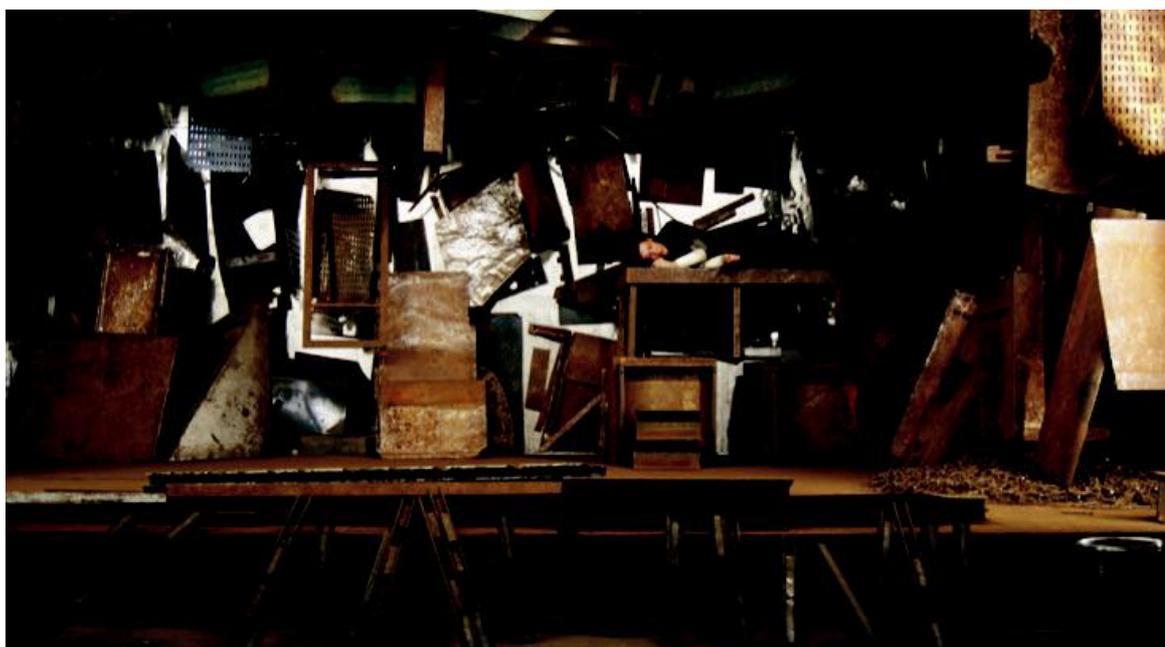




Foto 42



Foto 43

Fotos 40-41-42-43 – Fotos de registro pessoal ao longo da performance “Corpo Ruindo” no SESC Pompéia em 2015.



Foto 44

Fotos 44-45 – Frames do vídeo *Corpo Ruindo* | Paula Garcia | 8 Performances | Terra Comunal - Marina Abramović +MAI. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ht-zKx2tIBpA>

Foto 45



CAPÍTULO I

UM BREVE PANORAMA DE OBRAS, IMAGENS E PROCESSOS

O início de “Corpo Ruído” como procedimento de estudo e experimentação acontece em 2003, promovendo fissuras na compreensão de corpo assumindo o acidental, incerteza e risco por meio de luzes de laser que registram o movimento da luz em contato com o corpo de dois performers.

Garcia afirma que:

"Tanto os gestos que fazia sobre corpos como se os pintasse com luz, quanto os movimentos dos corpos concomitantes aos gestos, geravam imagens de corpos desconfigurados e abstratos. Desse trabalho, surgiu a necessidade de investigar maneiras mais complexas de desconfigurar o corpo e de pesquisar a imagem em movimento produzida pelo vídeo." (GARCIA, 2009, p.52)

Em 2008, a artista dá início a uma série de vídeo performances e fotografias que começam a testar o contato do corpo com imãs e a potência destas imagens. Em *Corpo Ruído #1*, o vídeo registra uma performance na qual a cabeça da artista está coberta por imãs e alguns pedaços de ferro, enquanto o resto do corpo está repleto de imãs de neodímio, que contêm uma grande carga de energia. (ver imagem 1)

No mesmo ano, produz um trabalho intitulado “Série Corpo Ruído – fotografia” que consiste em uma série de fotografias que retratam o corpo de Garcia revestido de imãs, desta vez recoberto por retalhos de ferro e pregos. (ver imagens 2-3-4-5-6-7-8-9-10-11)

A partir dessa série de fotografias, a artista começa mais um estudo, *Corpo Ruído #2*, (imagem 12) e participa da Virada Cultural em 24 de maio do mesmo ano (2008). Nesta ocasião, a foto de seu corpo é projetada em larga escala na fachada do prédio do SESC e chama a atenção para um corpo híbrido que carrega o peso de forças sociais e subjetivas. Isso porque, aos poucos as metáforas sugeridas pelos objetos que vão se transformando em corpo, tornam evidente a abordagem política e a experiência, na medida em que representam imagens que podem ser lidas como situações de repressão, confinamento, impossibilidade de movimento, violência e assim por diante.

Ainda durante o processo de estudo para um Corpo Ruído, no SESC Pompéia em 2008; na Exposição Tripé, a artista produz a obra “Inundações” que é composta pela projeção de dois vídeos: “Corpo Ruído #1” e “Estudo para um Corpo Ruído #1”. Os dois tratam de um autorretrato, e são colocados frente a frente. O primeiro é um vídeo realizado debaixo d’água no qual destaca-se o movimento do corpo emergindo e submergindo na água. No segundo, o rosto da artista está coberto por ímãs e pedaços de ferro.

Em 2009 a artista parte para o Corpo Ruído #2. Nesta performance, o corpo está todo coberto por ímãs e pedaços de ferro. A sua imagem é projetada em escala maior que a do corpo em tamanho natural e o som provocado, é o dos ruídos resultantes da queda dos pedaços de ferro que se descolam e caem no chão conforme o corpo se move. Nesse mesmo ano, acontece a exposição Coletiva na Escola São Paulo, na qual são exibidas vídeo performances da artista desde o momento inicial do estudo para um Corpo Ruído. Para Garcia:

“Obras como “Corpo Ruído # 1” (2008), “Corpo Ruído # 2” (2009) e também uma série de fotografias realizadas através de ações performáticas com ímãs de neodímio e pedaços de ferros, dizem respeito à maneira como tento desestabilizar e distorcer a noção de corpo. Um dos objetivos conceituais dessas ações artísticas é, de fato, colocar em crise a noção de corpo estável submetendo-o ao conflito, desestabilizando-o, e, deste modo, provocar uma noção de corpo em processo, em transformação.” (GARCIA, 2009, p. 51)

Nota-se neste momento que a sua pesquisa foi intensificando a relação entre o corpo e os objetos de modo que a impressão que se tem ao testemunhar todo o processo, é de uma metamorfose do corpo, do pensamento e das imagens. No começo de seus estudos, como podemos ver nas imagens (13-14; que são imagens de uma exposição posterior a essas experimentações), percebemos que o rosto da artista sempre foi colocado em discussão, especialmente em relação ao seu aparecimento e desaparecimento. Conforme seu corpo vai se metamorfoseando, o processo de pesquisa metamorfoseou-se junto, e isso aparece corporalmente, como movimentos- pensamentos. Até esse momento, pode-se enxergar um corpo que está entrando em batalha para criar o corpo blindado que as imagens refletem. Muitas vezes quando seu rosto aparece devido ao processo de ímãs e ferros que vão descolando de seu corpo, podemos ver um rosto que se mistura às ferragens, lutando pela sobrevivência. Assim:

“Corpo ruído” é um procedimento artístico que opera sentidos por meio da geração de dispositivos de desestabilização da experiência do corpo. Esses dispositivos produzem deformações que atingem o cerne da noção de corpo convencionalmente determinada pelo estatuto figurativo da imagem do corpo na arte. Na verdade, tais dispositivos são como que pequenos “dispositivos de escrituras” que se ocupam das noções de corpo que não coincidem com certas versões de corpo que o mundo hoje nos oferece.” (GARCIA, 2009, p. 11)

Em 2010, ela realiza a primeira performance, #1 (imagem 15-20) na exposição Galeria Expandida na Luciana Brito Galeria em São Paulo. Em cima de um carro, a artista tem o seu corpo coberto por ferros e imãs e quando finalmente o seu rosto está completamente coberto, ela se move de maneira que os ferros caem devagar, batendo no carro provocando uma série de ruídos.

No mesmo ano, participa da 6ª Mostra Anual de Performance na Galeria Vermelho em São Paulo. A artista veste um macacão imantado e seu corpo, mais uma vez é lentamente coberto por pedaços de ferros e imãs, começando pelos pés até chegar a cabeça. Pode-se perceber um enorme esforço para sustentar o peso dos dispositivos no corpo que busca se “equilibrar” para não desmoronar de uma vez. (imagens 16, 17, 18 e 19)

Em 2011, o #4 da mesma série, (imagem 21) Corpo Ruído aborda um novo desdobramento na pesquisa, que é um estudo para soterramento, como nomeia a própria artista. Ao recolher diversos tipos de detritos (extintores e pedaços de carro), normalmente considerados como lixo ou sucata, a artista ressignifica tais objetos colocando-os em um espaço magnetizado no qual as forças físicas são postas em questão. E assim, os estudos seguintes #5 e #6 continuam a lidar com metáforas corporificadas dessas forças visíveis e invisíveis, nas quais o magnetismo continua em questão, sugerindo discussões políticas, econômicas e sociais, que vão se tornando cada vez mais explícitas em sua obra através daquilo que se pode ou não controlar, dos abjetos⁶ que reconstituem o corpo, do peso que não se aguenta mais e assim por diante.

Por fim, nessa performance #3 (imagens 22, 23, 24, 25, 26 e 27) da série Corpo Ruído continuamos a observar a performance em si e o modo como a interação com o público vai se

⁶ O termo abjeto tem sido discutido na arte, especialmente nos Estados Unidos, sobretudo depois da publicação do livro catálogo *Formless a users guide*, organizado por Rosalind Krauss e Yve Alain Bois (Zone Books, 1997). Os autores criam uma espécie de dicionário da terminologia usada pelo filósofo Georges Bataille, como o abjeto que seria aquilo que se descarta, mas tem uma existência como indigentes que vivem nos bolsões de miséria da cidade, o vômito, o escarro etc. No caso de Garcia pode-se pensar na ação das ferragens no corpo, nos ruídos, em tudo que a princípio seria descartado para ela usa para se constituir.

tornando cada vez mais primordial. Agora são os espectadores que entram diretamente em contato com o corpo e abandonando o papel passivo de quem simplesmente observa, vão determinando os rumos que essa performance tomará. O corpo da artista permanece estático coberto por imãs, os ferros estão no chão em volta dela juntamente com microfones que expandem o som emitido por esses ferros que se descolam do corpo. Ao passo que os ferros e pregos vão caindo, o público continua a mediar essa interação, são eles que colam os objetos de volta, que cobrem esse corpo com os pedaços que vão caindo, e assim o ruído é provocado. O ruído em si, sempre vai quebrar a noção do absoluto e nesse caso o público é a mediação para que esse ruído tome forma.

Provavelmente, o estudo anterior “estudo para soterramento” seja fundamental para essa série #3 de Corpo Ruído, e talvez para os próximos estudos também, já que vemos o corpo completamente coberto, sem aparecer nada que remete a figura humana, principalmente o rosto. Aqui, o corpo aparece completamente soterrado.

Em Julho de 2012 realiza a performance Corpo Ruído #5 no The Big Bang: The 19th Annual Watermill Center Summer Benefit, em Watermill Center – NY. (imagens 28 e 29) Objetos de ferro são colocados em seu corpo protegido por um macacão, e o público atira alguns pregos em seu corpo provocando ruídos pelo contato com os objetos de ferro; enquanto isso, um microfone acompanha todos os ruídos causados pelos objetos de ferro que se chocam e caem no chão.

No mesmo ano em agosto, cria Corpo Ruído #6 na Open House/ Watermill Center em Nova Iorque. (imagens 30 e 31)

Dois eventos diferentes, porém no mesmo local, que continuam a trazer a presença do público como algo fundamental para a ação e para seus estudos. A mediação do público ou até mesmo de “facilitadores” ajudam a compor a ação, de maneira a atirar os ferros e objetos, ajudam na construção dessa armadura nesse corpo, assim como a construção do ruído.

Em 2013, faz parte da Exposição “O corpo é o meio” (imagem 32) com fotos performances do Corpo Ruído, no pavilhão da Bienal em São Paulo e, no mesmo ano inicia o que chamará de “Estudo para Duelo” em co-autoria com Claudio Bueno e participação de Rita Wu. (imagens 33, 34, 35). Para compor essa obra, Bueno e Garcia, baseiam – se em *Relation in Space* (1976) de Marina Abramović⁷ e Ulay e *Cintos Diálogos* (1967-1968) de Lygia Clark⁸.

⁷ Relation in Space (1976) disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I8Iba_3kVQw

As duas obras tratam do embate entre os corpos a partir de campos de força, a primeira trata do embate direto entre dois corpos que se chocam com força, e a segunda de corpos que se repelem por existirem forças opostas que não deixam a atração acontecer, e portanto são repelidos bruta­mente. Portanto, “Estudo para Duelo”, trata-se de uma instalação composta por uma barra de ferro de cerca de seis metros, formando um corredor no qual cada ponto tem dois coletes magnetizados. Essas barras servem como peças de vestuário para pessoas que vão compor essa estrutura. Assim, no momento da instalação, ao deslizarem com o intuito de atingir um ao outro, é produzida uma zona invisível que impossibilita o contato entre os participantes. Pode-se interpretar que se trata da imposição de uma impossibilidade de comunicação. Todos se movimentam, mas as forças que os cercam impossibilitam a troca direta entre os corpos, ela se dá pela falta de contato, pelo embate entre os corpos.

De acordo com Claudio Bueno⁹ essa obra trata de embate, duelo, controle do corpo, de relações, de dispositivos, e todos os tipos de controle que permeiam as relações humanas e tecnológicas.

Como se nota, a discussão de poder e controle é algo recorrente na construção da obra de Paula Garcia, tanto poderes macropolíticos quanto micropolíticos.

De acordo com Foucault (1999, 2014)¹⁰, os macropoderes são os mecanismos de poder que se tornam cada vez mais racionalizados e menos invisíveis, tornando a sociedade disciplinadora e controladora. Fazem parte dos macropoderes, por exemplo, as instituições e o Estado, que permanecem cada vez mais presentes na vida dos indivíduos, e procuram normatizar seus comportamentos e corpos. Já os micropoderes seriam aqueles não necessariamente visíveis e institucionalizados, mas que nem por isso acometem menos as pessoas. São eles, por exemplo, as relações interpessoais, as censuras veladas e assim por diante.

Garcia, no seu documentário lançado em 2016, reafirma o seu interesse em estudar o corpo, e assim construir uma camada de proteção sobre ele. Segundo ela, esta vontade surge quando ela é criança e ouve histórias sobre a bomba atômica, se ia explodir ou não nos anos 80, e com

⁸ Cintos-Diálogos (1967-1968) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hWqWNGF9VCY>

⁹ Comentários sobre a obra pelo co-autor Claudio Bueno: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/2058261/Claudio_Bueno_Acervo_Videobrasil_em_Contexto_1

¹⁰ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro, Petrópolis, 20^a ed. Editora Vozes, 1999. _____. Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo, 28^a ed. Editora Paz & Terra, 2014.

isso passa a ter pesadelos durante a noite porque tinha a sensação de que o mundo

iria acabar,¹¹ e a partir disso surge a necessidade de construir um corpo que seja protegido, nesse caso com ferros, num sistema de atração do imã x ferro, para que esse corpo se torne capaz de se auto proteger de todas as mazelas que poderiam afetá-lo, chocá-lo ou moldá-lo a um sistema. Nesse caso, retomamos a questão colocada sobre a bomba atômica, que assim como tantas outras, foi o resultado de uma guerra de disputas de poder que levou a morte de milhares de pessoas. O que importa para Garcia é perceber que o medo que pede por proteção é também um poderoso dispositivo que emerge em diversas relações de poder. O que se faz em nome do medo e da segurança?

Em “Estudo para Duelo” vale salientar que não há a presença da artista na performance, apenas nos bastidores. Isto provoca uma grande mudança porque não se trata mais do corpo da artista sendo testado na hora da ação, mas sim, de dois corpos diferentes que estão em confronto num campo de ferro.

Pode-se observar no vídeo documentado¹² que os dois participantes estão em um jogo de poder o qual faz com que o contato deles seja impossível, visto que estão mediados por uma barreira magnética invisível.

Em 2014, Paula Garcia realiza a performance #8 da série Corpo Ruído na exposição The Artist is an Explorer na Beyler Foudation na Suíça. (imagens 36, 37, 38, 39) Na performance, a artista fica imóvel em um cadeira dentro de um cubo branco localizado dentro da galeria, e permanece ali em estado meditativo durante cinco horas, na sua frente há uma câmera posicionada, sucatas de metal, e uma pilha de pregos de metal. Na sexta hora, quatro performers masculinos ajudam a artista a entrar dentro de uma armadura composta por imãs e ferro. Nesse momento, eles encaixam as maiores peças de metal, que estão no chão, no corpo blindado pela armadura da artista. Em seguida, ficam ao seu lado e atiram pregos contra seu corpo de maneira violenta, até o ponto de deixa-la completamente coberta por ferros e pregos,

11 “Desde que eu sou criança eu lembro da história da bomba atômica; “vai ou não estourar?” lá nos anos 80. Eu lembro de acordar no meio da noite tendo pesadelo com isso porque eu achava que o mundo ia acabar. Eu lembro disso muito nitidamente; que de alguma forma, ali em algum momento eu pensei em construir um *super corpo*.” (Fala de Paula Garcia, extraída de seu Documentário *Noise Body* (Corpo Ruído), direção de Gustavo Almeida, 2016.

¹² Disponível em: <http://paulagarcia.net/work/estudo-para-duelo/>

tornando-a irreconhecível. O barulho que o metal faz no corpo blindado vibra de maneira que o corpo sente a força do ferro contra o próprio corpo, e com isso, o ruído torna-se ensurdecedor. No momento seguinte, os performers posicionam novamente a armadura coberta de metal e retiram peça a peça de modo que possamos reconhecer o corpo novamente. Por fim, retiram a armadura da artista e ela retorna à cadeira e continua imóvel enquanto os objetos de metal ficam em sua volta, dispersos ao longo do espaço da galeria.

Um aspecto que vale a pena destacar é a mudança de título das suas obras ao longo dos anos, conforme a artista foi se aprofundando em seus estudos, a sua maneira de experimentar o corpo foi mudando, mas não de modo a abandonar as primeiras questões, e sim, buscando experimentá-las a partir de novos procedimentos, mesmo quando são usados os mesmos objetos.

Retomando, seu primeiro estudo é *Corpo Ruído #1* em 2008, ela segue com o mesmo título (apenas mudando a numeração) até 2014. Em alguns momentos nomeia como o “estudo para” e em outros trata-se somente de uma numeração. A mudança de estado corporal é acompanhada por uma numeração que de certa forma nomeia a etapa e as particularidades de cada momento fazendo uma preparação para cada estudo.

1.1 A Performance “Corpo Ruído”

A partir da criação destas obras, ao longo de cerca de nove anos, é possível perceber como a artista chegou a *Corpo Ruído* em 2015. Não se trata, evidentemente, de um produto final, mas da confluência de procedimentos e questões que foram formulados em um longo processo de pesquisa.

Na Exposição Terra Comunal – Marina Abramović + MAI¹³ a artista ficou durante 8 horas por dia, dentro de uma caixa revestida de placas magnéticas, com dezenas, talvez milhares de objetos de ferro, de diversos tamanhos e pesos, construindo e desconstruindo o mesmo espaço. Na ocasião, seu corpo foi posto a prova, tanto no que se refere aos limites e deslimites de sua força física, como no âmbito psicológico.

Uma série de ruídos é provocada pelo choque dos objetos de ferro. Conforme a caixa é

¹³ A exposição Terra Comunal – Marina Abramović + MAI que aconteceu no SESC Pompéia de 10 de março a 10 de maio de 2015, exibiu mais de 40 anos de trajetória da artista sérvia Marina Abramović. Havia instalações, performances, esculturas e filmes que compunham o espaço e ainda estimulava a interação entre performers e visitantes, o que ativava as relações inerentes que Abramović propõe ao longo de sua trajetória.

construída, os objetos são deslocados do centro da sala para as paredes da sala (e vice versa). A ação ocorre em tempo presente. Durante o longo processo emergem vestígios e questões sugeridas pelos trabalhos anteriores, como por exemplo “Estudo para soterramento”, “Corpo Ruído #1” e “#3 e #5 da Série Corpo Ruído”.

Em sua dissertação de mestrado, Garcia aproxima sua obra de um quadro de Picasso:

“No sentido de acrescentar mais subsídios sobre esses caminhos farei aproximações com a obra de Picasso no que tange às rupturas na compreensão da arte clássica em relação ao corpo. Precisamente quando Picasso incorpora as transformações na percepção do espaço e tempo através de composições que evidenciam um corpo fragmentado e múltiplo.” (GARCIA, 2009, p. 20)

E ainda continua:

“Nessa investigação é importante observar a ruptura da linguagem tradicional na arte através da fragmentação do corpo. Picasso revela outros ângulos da observação dentro e fora da pintura (...) Como se o gesto de Picasso liberasse a *forma* e, desse modo, inaugurasse um novo modo de operação na arte, que diz respeito à fragmentação dos corpos e das formas, com o objetivo de revelar outros corpos, e também outras formas. (GARCIA, 2009, p.22)”

Através dos movimentos de vanguarda como cubismo e futurismo, o questionamento da identidade do próprio sujeito por meio da representação se torna cada vez mais visível, abrindo novas perspectivas e campos de percepção do corpo.

Como explica Moraes:

“Vale lembrar, para ficarmos no exemplo mais célebre, o quadro de Picasso que revolucionou a arte em 1907, *Les demoiselles d'Avignon*. Numa total desconsideração pela anatomia realista, pelas leis de composição e perspectiva do passado, Picasso pintou 5 mulheres nuas numa compacta estrutura plástica composta por losangos e triângulos, introduzindo planos e elementos inesperados, alguns deles inspirados em esculturas ibéricas arcaicas e máscaras africanas. A perspectiva múltipla do quadro dava substância a uma sintaxe mental do relativismo, da ambiguidade e da dúvida, implodindo o sistema vigente de percepção da arte. *Les Demoiselles* foi, como observou Sevcenko, um “atentado de desestabilização da linguagem”, desvelando o ilusionismo por meio do qual a arte inoculava valores na sociedade”. (MORAES, 2012, p.61)

Aqui podemos perceber uma certa semelhança com o Corpo Ruído, ao utilizar materiais de ferro de diversos tamanhos e pesos durante sua performance para se repensar. Ora é uma

prótese que o blinda, o protege, ora nota-se um corpo expandido, um corpo híbrido e um corpo que não mais se define a partir da sua organicidade. Metamorfoseado com os objetos que o invadem, extingue-se a separação entre corpo vivo e corpo inanimado, entre sujeito e objeto, pessoa e coisa.

O corpo não deixa de ser corpo por estar protegido (ou sufocado) por uma armadura. Ocorre que ele passa a ser uma potência que transita entre o humano, o animal e a máquina. Pode-se dizer que esse corpo passa a se assemelhar ao ciborgue que questiona essas aproximações e ainda busca debater sucessivas dicotomias.

“A medicina também está cheia de ciborgues, de junções entre o organismo e a máquina, cada qual concebido como um dispositivo codificado, em uma intimidade e com um poder que nunca, antes, existiu na história da sexualidade. O sexo-ciborgue restabelece, em alguma medida, a admirável complexidade replicativa das samambaias e dos invertebrados – esses magníficos seres orgânicos que podem ser vistos como uma profilaxia contra o heterossexismo.” (HARAWAY, 2009, p.36)

Diante disso, ao observar o processo de criação de Paula Garcia, desde seu início vemos o uso de próteses ao longo do seu trabalho. Desde o começo o interesse maior da artista é colocar em evidência o embate de forças entre o corpo e os objetos, de maneira que no final da performance, o objeto compõe o corpo e o complementa.

Como observamos a relação entre as próteses e o corpo sempre aconteceu, trazemos a figura do ciborgue que é ficção mas também experiência vivida. Para Donna Haraway (2009), o ciborgue é a mistura entre máquina e organismo, realidade social e criatura de ficção, sabendo que essa realidade social significa construção política com a capacidade de mudar o mundo. E então, ela afirma que os movimentos internacionais de mulheres constroem “experiências de mulheres” , e “essa libertação depende da construção da consciência da opressão” (2009, p.36), de modo que o ciborgue a partir dessa mistura entre a experiência vivida e a matéria de ficção, trata sobre a luta de vida e morte, sendo que a realidade social e a ficção científica são ilusões óticas. “o ciborgue é nossa ontologia; ele determina nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material; esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica” (HARAWAY, 2009, p. 37).

O ciborgue não tem compromisso nenhum com o gênero, e nem com a totalidade humana, ele não faz nenhum apelo ao estado original, mas prega por um estado de libertação original que

não é pautado pela “salvação heterossexual” da família tradicional perfeita, todas essas binaridades ou polaridades são afastas da concepção do ciborgue.

Ou seja, se partirmos de uma concepção na qual a binaridade não é colocada em questão, ou muito menos a separação entre o animal e o humano, pode-se questionar até o fato de ser mulher, já que a fragmentação do conceito de feminismo com tantas fissuras dá abertura para que as mulheres sejam dominantes com outras mulheres. Com isso, grande parte da esquerda e do feminismo busca aparar essas arestas e se construir em cima dessas perguntas não respondidas a esse tipo de crise.

Artistas desmantelam, a partir do corpo, os parâmetros das normas impostas ao longo dos anos pela sociedade de modo a romper com o significado do que seja identidade. E com isso, não raramente, começam a questionar sexualidade, feminilidade e gênero. Paul McCarthy¹⁴ por exemplo, descrevia sua identidade cross-gênero como “aparentemente feminina, mas obviamente masculina”, questionando sempre a noção de identidade estável e a percepção de si mesmo. Isto não significa que a discussão de identidade perca totalmente o sentido, mas que não se trata nunca de uma identidade dada, pronta, biologizada e sim de uma identidade constituída a partir das diversas relações vividas.

Diante disso, podemos não só dizer que um super corpo é construído por Garcia, mas uma nova visão de identidade, aquela que atrelada a experiência com a sexualidade traz um novo corpo a ser colocado em questão. **Talvez não seja um novo corpo, mas o processo de corpo, visto que o corpo não é algo pré-existente, para Butler (2002), o corpo está inserido em escrituras culturais e portanto é significado por práticas e linguagem. Portanto, todos os corpos são generificados, e o gênero é entendido como a estilização do corpo a partir da materialização do sexo. Ou seja, o corpo é a produção de discursos. E todos esses atravessamentos no corpo, constituem uma figura que a partir de uma série de colagens subvertem a norma dada e pronta do sujeito. Essa subversão para Butler (2002) é a possibilidade de criação de novos espaços e enfrentamentos.**

Os corpos vivem e morrem; comem e dormem; sentem dor e prazer; suportam a

¹⁴ Paul Mc Carthy é um artista contemporâneo que colabora com as discussões de gênero e identidade que questionam o corpo feminino x masculino em obras como “Class Fool” (1976) e Painter (1995). Um de seus interesses é também questionar os limites do seu corpo e dos espectadores de sua obra, como em “Sauce” (1974) que utiliza de seus fluidos corporais para pintar sua cabeça e rosto.

enfermidade e a violência e alguém poderia proclamar ceticamente que estes “fatos” não podem se descartar como uma mera construção. Seguramente deve haver algum tipo de necessidade que acompanhe estas experiências primárias e irrefutáveis. E seguramente há. Porém seu caráter irrefutável de modo algum implica o que significaria afirmá-las nem através de que meios discursivos. (BUTLER, 2002, p.13)

Assim, ao longo de seu trabalho o capacete (imagens 44 – 45 que cobre seu rosto é muito presente, seu corpo é como se fosse uma colagem:

“A colagem desviaria cada objeto de seu sentido, fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida” (MORAES, 2012, p.44).

Pode-se interpretar que o capacete surge da discussão sobre guilhotina, máquinas de decapitação das cabeças dos traidores que eram expostas à visão pública. Fotografias eram tiradas das cabeças decapitadas na tentativa de desmascarar o traidor e transparecer sua significação, com a intenção de fixar a expressão do rosto afim de alcançar a essência do sujeito (MORAES, 2012, p.18)

Lembramos ainda, que o filósofo Georges Bataille associava a origem do Museu Moderno à guilhotina, já que a máquina de tirar retratos que revela o rosto do monstro humano e o museu é definido como um espelho no qual o homem se contempla por todas as face e abandona os êxtase das revistas de arte. (BATAILLE apud MORAES, 2012, p.19)

A obsessão em consolidar a face humana torna-se essencial na Europa no final do século XVIII, com o intuito incessante de reencontrar a figura humana. Assim: “Às imagens ideais do homem veio contrapor-se um imaginário do dilaceramento, marcado pela obstinada intenção de alterar a forma humana a fim de lançá-la aos limites de sua desfiguração” (MORAES, 2012, p.19)

Assim, é possível observar que a junção entre o dispositivo máquina e o corpo traz consigo questões que são levadas a repensar estruturas sociais e corporais, já que desde o final do século XX o ser humano está diretamente conectado a todo tipo de máquinas, nas fábricas, por exemplo, nas tecnologias relativas à saúde e doença e assim por diante.

A armadura pode ser uma proteção construída e desenvolvida a partir de uma zona de medo, mas também é uma forma de resistência, de discussão. Resistência por ser um corpo que se

encontra vulnerável a partir de um acontecimento específico, mas que usa dessa vulnerabilidade para criar uma potência de discussão e de força. As questões se tornam aparentes quando esse corpo passa a discutir suas aflições, e com isso as torna visíveis para o mundo exterior.

Essas pontes entre o modo como Garcia trabalha durante as performances e os seus estudos que estabelecem uma rede de inquietações entre diferentes tempos e culturas, sugere que a política do corpo que emerge de suas obras não adere a uma época específica, mas a questões que reverberam há décadas e que demonstram, de certa forma, como a violência é sentida em sua instância mais primária, sempre no corpo. Seja na metáfora da cabeça que é extirpada ou no desaparecimento do rosto e da singularidade de cada um.

1.2. Espacialidade como ambiente de indagações e o nascimento do corpo-ruindo

Se no exemplo anterior o foco estava nas partes do corpo, Garcia também testa outros procedimentos que colocam em questão não apenas o corpo mas o seu entorno, ou melhor, o modo como se constitui na relação com a espacialidade. No exemplo que discutimos a seguir, trata-se de um ambiente magnetizado.

Desta vez, a performance acontece dentro do galpão do SESC Pompéia, em um espaço totalmente projetado pela própria Paula Garcia para o trabalho acontecer. A sala é magnetizada, com exceção do chão. Dentro dela, encontramos diversos objetos de ferro de diversos tamanhos, pesos e texturas, e eles compõem o espaço quase como um todo, porém sem sufocar o espaço, já que a artista precisa se movimentar dentro da caixa magnetizada.

Neste caso também há uma distensão no tempo, uma vez que, a artista passava oito horas do seu dia montando e remontando a sala, trazendo os objetos do centro da sala, para as paredes, fazendo com que um novo ambiente surgisse cada vez que a ação acontecia. A sala é agente da desestabilização da ação, ao passo que também é desestabilizada, a troca é intensa, o corpo age em relação a sala e a sala age sobre o corpo. Não há via de mão única, o corpo contamina o ambiente, e o ambiente contamina o corpo em toda ação. O ferro atinge o corpo, e o corpo usa desse ferro para atingir a sala, as forças entre os ferros e os ímãs são atraídas por intermédio do corpo, por mais que esse corpo seja o centro da ação, ele não está sozinho nela, esse ciclo é essencial.

Durante essas oito horas a caixa magnetizada foi como uma espécie de casa para a artista. Ela movia os objetos, montava e desmontava o espaço, dormia e comia de acordo com suas vontades. Nada era imposto, nada era um ciclo fechado, a ação tinha como objetivo começar e terminar, sempre montar e desmontar, repetidas vezes.

A ação é fundamental no trabalho, o fazer e desfazer constante e como isso se sucede, **a processualidade dos acontecimentos, a espera, a força, todas essas questões** movem a ideia dessa performance. Ali, as questões eram mais que a ideia de movimentar os objetos, era lidar com todos os tipos de forças que vem tanto de dentro pra fora, como de fora pra dentro. Ela mesmo afirma que:

Tendo em vista um contexto muito semelhante ao descrito por Flusser, as experiências com os ímãs em minha obra rumaram para performances que utilizam linguagens em que as tensões e o conflito são materializados como num corpo coberto por forças visíveis e invisíveis. É esse tipo de campo de tensão e conflito que denomino “corpo ruído”. (GARCIA, 2009, p.54)

De acordo com Flusser (1983) estamos vivendo dentro de um labirinto no tempo, que todas as nossas decisões na vida partem de forças invisíveis que agem sobre nós. As ações que tem maior força, são as ações políticas, que agem sobre as ações menores que são as instituições menores ao redor do mundo,¹⁵ e nessas instituições é o ser humano que acaba sofrendo com esses impactos em suas vidas. Ou seja, Corpo Ruído tem essa força agindo sobre ele, ao passo que observamos a modificação do corpo combinado com a força dos ímãs, feita pelos detritos de ferro, encontramos o conflito entre elas, o corpo coberto de ferros, é um corpo que continua exercendo a função de corpo, mas de maneira material, com os conflitos impostos em um corpo que precisa lidar com esses fatos. O corpo constituído pela experiência é modificado pelos ferros, que ao caírem no chão conforme o tempo passa, trazem tensões, conflitos e desmontam o corpo pouco a pouco.

Há, neste caso, ainda mais um elemento que compõe o experimento: a sonoridade.

Platão, inspirado por Sócrates e Pitágoras, defendia em sua *República* (1996) que a música contribuía para a formação do cidadão grego (ideal) e que certos tipos de música poderiam influenciar na formação da personalidade do cidadão da República ou prejudica-lo. E via a

¹⁵ Anteriormente explicado na página X, de acordo com o pensamento de Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1999) e *Microfísica do Poder* (2014).

música não somente como uma forma artística mas como a constituição do homem grego. Todos os tipos de sons, ruídos, e até mesmo o silêncio estariam relacionados a essa temática porque de fato não há como definir exatamente o que é música, tudo dependerá do modo de conceitua-la seja como linguagem artística, como parte do cotidiano e assim por diante. Mas podemos dizer que ela cerca a humanidade desde sempre, seja nas práticas terapêuticas e espirituais, seja nas atividades artísticas.

Segundo John Cage - que foi um dos artistas que mais colaborou com a reflexão acerca do silêncio no Ocidente - o silêncio faz parte da música já que ele está nos intervalos intermitentes de cada som, que são indispensáveis as composições sonoras. Embora falasse muito em silêncio é importante notar que para Cage, de fato, o silêncio inexistia, pois toda vez que um ser vivo adentra um ambiente, ele desaparece na batida do coração, na respiração e assim por diante. A proposta de Cage era desinstitucionalizar a música questionando os seus sistemas estáveis, uma vez que o som só por ele mesmo seria suficiente, e a indeterminação musical contribuiria para a música fluir. De acordo com seu pensamento, após o século XIX, a palavra música deveria ser substituída por “organização de sons”, pois seu entendimento era que a música abarcaria todas as formas de som. (CAGE, 1973, p.3)

“Os hábitos musicais incluem escalas, modos, teorias de contraponto e harmonia, e o estudo dos timbres, isoladamente e em combinação de um número limitado de mecanismos de produção sonora. Em termos matemáticos, todos dizem respeito a etapas discretas. Eles se assemelham a andar - no caso de arremessos, em degraus de número doze. Este passo cauteloso não é característico das possibilidades da fita magnética, o que nos revela que a ação ou existência musical pode ocorrer em qualquer ponto ou ao longo de qualquer linha ou curva ou o que você tem no total do espaço sonoro; que estamos, de fato, tecnicamente equipados para transformar nossa percepção contemporânea da maneira de operar da natureza na arte.” (CAGE, 1973, p.9, tradução livre)¹⁶

Inspirada por Cage, Garcia observa o ruído como um corte na narrativa, mas também a narrativa em si, um elemento a ser observado como expressão; e aproxima-se do seu pensamento:

¹⁶ Citação original: “Musical habits include scales, modes, theories of counterpoint and harmony, and the study of the timbres, singly and in combination of a limited number of sound-producing mechanisms. In mathematical terms these all concern discrete steps. They resemble walking— in the case of pitches, on steppingstones twelve in number. This cautious stepping is not characteristic of the possibilities of magnetic tape, which is revealing to us that musical action or existence can occur at any point or along any line or curve or what have you in total sound-space; that we are, in fact, technically equipped to transform our contemporary awareness of nature's manner of operation into art.” (CAGE, 1973, p.9)

“Nessa direção, aproximar-se do pensamento de John Cage é notar o trânsito entre a noção de ruído e de silêncio, tendo como pressuposto que há entre eles uma complementaridade, e que não podem ser observados isoladamente, e sim como elementos que ditam o ritmo nos trabalhos, tanto em peças musicais, quanto os trabalhos no campo das artes visuais, e que são compostos por múltiplas variações, inter-relações e entrecruzamentos.” (GARCIA, 2009, p.42)

Os entrecruzamentos de Cage com a obra da artista acontecem de maneira a se observar a desestabilização desse corpo que Garcia chama de estável. Neste sentido, os ímãs de neodímio são uma forma de colocar em discussão as forças visíveis e invisíveis, já que existe um campo eletromagnético presente em todas as instâncias da vida. A vida moderna é pautada no ruído, no som, tudo tem ruído, desde o absoluto silêncio.

Cage faz parte do grupo Fluxus¹⁷, que buscava ocupar a fronteira entre a vida e arte, porém ainda havia uma distinção entre os objetos, ruídos e gestos e as obras de arte, e acreditavam que possuíam sim aproximações entre si que somente a percepção não seria suficiente, e com isso rejeitaram todas as formas de teoria e emergiram dentro da experiência de forma que mesmo assim filósofos, críticos e suas teorias apareceram por haver uma grande vontade de entender sobre a distinção entre arte e vida e tudo aquilo que fora negado.

Dessa forma, Cage também afirmava que “o que nós ouvimos, basicamente é barulho. Quando ignoramos isso, ficamos perturbados. Quando escutamos, nós achamos isso fascinante” (CAGE, 1973, p. 3).

A partir dessa fala entramos em contato novamente com o som produzido por Paula Garcia dentro da caixa magnetizada. Claro que aquele som é perturbador, mas se pararmos para ouvir atentamente, assistindo o que passava dentro da sala enquanto ela construía o espaço, vemos que a composição do som dos ferros era realmente fascinante, porque jamais havia silêncio,

¹⁷ A criação do grupo Fluxus está diretamente ligada ao Festival Internacional de Música Nova em Wiesbaden na Alemanha em 1962, e também a George Maciunas (1931-1978), artista italiano que inicialmente colocou o nome do grupo de *Fluxu*, palavra de origem latina que significa movimento, fluxo, escoamento. No começo, era apenas um nome que daria título a algumas publicações artistas e performances organizadas por George Maciunas na Europa entre 1961 e 1963. E são essas performances que são a raiz e estão presentes em todos os festivais, os Festivais Fluxorum, realizados em Paris, Copenhague, Amsterdã e Nice. Do ponto de vista das artes, o grupo era internacional, plural e interdisciplinar e mobilizou diversos artistas: Do Japão: Shigeko Kubota e Takato Saito, dos Estados Unidos: Yoko Ono, George Brecht, Higgins e Robert Watts, Dos países nórdicos: Per Kirkeby e E. Andersen, da Alemanha: Nam June Paik, Wolf Vostell e Joseph Beuys, e da França: R. Filiou e Ben Vautier. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>

dava pra ouvir os sons do lado de fora do espaço da performance, os sons da rua, das pessoas conversando dentro e fora do SESC, ou melhor, toda a vida que circulava ali fora. E com isso, a combinação do ferro quando caía, ou quando era colocado ao redor nas paredes e no teto mostrava o quanto o som era essencial ao longo da performance, era ele que dava ruptura na obra, que mudava as perspectivas, e que trazia problematizações de como esse corpo e o corpo do espectador lidava com tudo que acontecia ali. Nós queremos o tempo inteiro controlar os sons, e dar ritmo a ele, quando foge dessa perspectiva nos sentimos encurralados em algo que foge de uma certa ordem.

O som, nesse caso o ruído, é capaz de modificar o tempo-espaço-som, a amplitude, timbre, a altura, alta ou baixa, pois muda a maneira a qual o som “nasce e morre”. O som se move no espaço de maneira a ser ouvido de maneiras diferentes conforme avança ou diminui, porém, Cage afirma que para isso temos que mudar os nossos hábitos musicais drasticamente para que possamos apreciar os diversos sons de diversas maneiras. E essas mudanças de hábito incluem escalas, modos, harmonias e timbres combinados com mecanismos de produção de som.

Por estarmos cercados de barulho o tempo inteiro, até mesmo o silêncio é som - como foi mencionado anteriormente, até mesmo quando Paula Garcia se deitava, ou permanecia quieta em alguns momentos, havia a presença de alguma sonoridade. Nem sempre eram os sons dos ferros colidindo com a sala, ou com seu corpo, mas havia um barulho insistente de fora do espaço, das pessoas, das conversas. Nunca presenciamos um silêncio absoluto, e se houvesse, ainda assim, como lembrava Cage, ali estavam as “inquietações de cada ser” que só podem ser ouvidas, justamente, quando estamos em silêncio absoluto. (Cage, 1973)

1.4. Corpo como campo de problematizações

Identificamos uma espécie de embate direto entre o corpo presente em ato e a ação em contato com os objetos ao seu redor. Paula Garcia (2009, p.29) afirma em seu trabalho que “A performance como linguagem sempre esteve ligada ao uso do corpo como campo de tensão e de problematizações”.

O uso do corpo como ferramenta de problematização traz, portanto, questões a partir de uma experiência vivida que é externalizada e posta em discussão, e a partir disso, diversas leituras podem surgir. O corpo é ferramenta política que age sobre o próprio corpo que se encontra

“estável”. São diversas vozes que agem sobre o corpo, as das experiências, as leituras externas, das próprias leituras, e no caso de Corpo Ruído, o som entre choque entre o imã e o ferro.

A sonoridade desse corpo combinado com os ferros dentro do espaço é também ruído. No contexto da arte, como foi observado a partir de Cage, o ruído é a noção de instabilidade da obra, a quebra do absoluto. Para a própria artista, investigar a questão de ruído, é extremamente pertinente:

Além disso, investigar o ruído como procedimento na arte passa pelas relações entre arte e vida no mundo contemporâneo, e também envolve o entendimento das formas de convívio cada vez mais intenso com aparatos tecnológicos e seus consequentes desdobramentos nas relações sociais, culturais e políticas. (GARCIA, 2009, p.37)

Então, o ruído presente nessa performance exerce trabalho fundamental, pois ele rompe com a narrativa linear. Podemos pensar também na presença insistente deste ruído e das sonoridades propostas que elas sugerem novas possibilidades de comunicação do corpo. A escolha por uma sonoridade criada a partir da ação e sem qualquer interesse por narrativas lineares ou mensagens explícitas, valoriza ainda mais a radicalidades das experimentações. Esta talvez seja umas das questões principais de sua obra, a de que aquilo que é explicitado não é dado antes, não é planejado como um produto final, mas emerge de fato da ação, daquilo que será testado em tempo presente.

Pode-se perceber que ao longo de seu estudo, a maneira como a artista busca problematizar os campos de força visíveis e invisíveis desloca-se ao longo dos anos, ao passo que seus estudos se intensificam e a maneira como ela estabelece a sua visão do corpo evolui. Dos estudos de um Corpo Ruído para um Corpo Ruído muitas mudanças acontecem - os elementos se transformam e transmutam de lugar diversas vezes, trazendo assim, novas significações para o conjunto da obra. A maneira com a qual ela consegue ligar o corpo com a máquina, e o ferro intensifica-se, com o objetivo de construir um outro corpo, protegido, blindado por uma prótese. Um corpo que produz um ruído que não vem somente do organismo, mas do modo como se constitui com os ferros que o envolvem e que entram em contato com ele.

Quando a artista começa seus estudos partindo de um capacete magnetizado no qual pregos vão sendo atraídos conforme ela os coloca, percebemos que depois de tirar a característica

humana do rosto e aproximá-lo da máquina, ela sente necessidade de trazer essa aproximação para o resto do corpo, e assim vai transformando a potência de significação de seus estudos em ação.

De acordo com Butler (2017) para respondermos eticamente a um rosto humano temos que primeiramente ter um quadro de referências para que sejam incluídas um número de variações que possam se transformar em instâncias disponíveis. Mas, ao passo que as representações de rosto humano são discutidas, somos condicionados a responder a um rosto humano como rosto humano, através de mediações de quadros de referência que variavelmente podem ser humanizadores e desumanizadores, ou seja:

“A possibilidade de uma resposta ética ao rosto, portanto, requer a normatividade do campo visual: já existe não só um quadro epistemológico dentro do qual o rosto aparece, mas também uma operação de poder, uma vez que somente em virtude de certos tipos de disposições antropológicas e quadros culturais determinado rosto parecerá ser um rosto humano para qualquer um de nós.” (BUTLER, 2017, p. 43)

Visto por esse lado, o intuito é trazer a forma humana cada vez mais distante da tradicional, ao passo que o interesse pela anatomia humana cresce, a vontade de desumanizá-la e destruí-la aumenta.

Diante dessa perspectiva, essa rostificação explicada por Butler, está ligada diretamente à identidade e à construção de gênero. Trata-se de como essa reconhecibilidade humana será a possibilidade de seu devir e que um regime de verdade irá constituir a verdade de si mesmo e a verdade do que ele oferece sobre si mesmo.¹⁸

Assim, pode-se observar que a construção do sujeito acontece ao longo da vida, e por isso, o gênero também se constrói em processo. A roupa que a artista usa durante a performance já quebra as barreiras daquilo que é dado e pronto pela sociedade patriarcal. O capacete usado diversas vezes compõe a ambiguidade na obra e faz com que o real e a dúvida seja colocado em questão, mexendo com a visão da perspectiva da obra.

¹⁸ Butler faz uma leitura de Foucault, baseando-se em “O que é a Crítica?” do autor.

Os objetos de ferro atrelados ao corpo da artista na construção da performance são também o modo se dá a construção e a projeção das questões do mundo. O corpo presente durante o tempo que a performance acontece é parte de um todo. É, de certa forma, a parte que complementa o espaço, os objetos, o mundo exterior e interior. Os movimentos em si formam imagens, e essas imagens são desenvolvidas e recriadas todo tempo.

Corpo Ruindo parte desta perspectiva, de maneira a colocar o espectador em combate com aquilo que vê a sua frente. Ao passo que o corpo se movimenta ao longo do dia, em diferentes posições que ele se encontra, o corpo fica ali completamente exposto, tanto para a sala magnetizada, quanto para o ferro bem como para o público.

A partir do momento que Paula Garcia faz e desfaz a ação, a caixa magnética toma forma diferente, ela nunca será montada da mesma maneira que foi a primeira vez, e assim sucessivamente. O corpo que compõe a ação monta a sala e o próprio corpo. O corpo monta a sala e a sala constitui o corpo. O capacete que a artista coloca algumas vezes durante a ação, é completamente fechado, e cheio de pontos magnéticos que atraem os ferros que ela mesma coloca em torno de sua cabeça, pregos, e limalhas de ferro, desestabilizando a noção do rosto e da figura humana que em nossa cabeça já nasce pronta. Ou melhor, “pintar um homem que se pareça o menos possível com um homem” (MORAES, 2002), esse seria o objetivo do artista moderno, e esse é um dos objetivos dessa performance, remover as características humanas, fugir do que é humano para encontrar algo que está além da carne, debate das construções do gênero, da força humana, das políticas internas e externas.

Ou seja, podemos assumir que o corpo age como operador político de descentralização e da noção estável de corpo que ainda reverbera em muitas instâncias, seja no senso comum, seja em teorias que permanecem subservientes a parâmetros de corpo-organismo, corpo-instrumento ou corpo-recipientes.

Para Butler, no que concerne aos estudos do corpo, não há “indissociabilidade radical entre natureza e cultura e uma indistinção entre linguagem e ação” (GREINER, 2016). O ser não é restrito ao aparelho biológico, e portanto não deveríamos nos ater a isso. Ou seja, por que é tão complicado assumirmos uma identidade antes de nos identificarmos em um determinado gênero? Porque é tão difícil admitir a identidade como algo que se constitui em processo e não é pronta e compartimentada em papéis determinados por relações de poder?

“Trata-se de um corpo descrito pela linguagem da superfície e da força, enfraquecido por um “drama único” de dominação, inscrição e dominação” (BUTLER, 2003, p.187).

De certa forma na obra de Butler, se esclarece o tempo todo que é preciso tomar cuidado com as reduções. Trabalhar como operário carregando ferros não é a única coisa que define o operário, o ser humano. A mulher subserviente ao mercado de trabalho em condições desiguais ao homem, é um aspecto da sua vida. A pessoa que opta por ser transgênero e desafia a soberania da biologia constitui aí a sua singularidade. Há sempre muitas camadas na vida de cada um. Assim como nos modos de viver junto.

Butler tem discutido também as formas de coletividade, e a partir disso a materialidade do corpo, não somente como junção de cultura e natureza, mas as indistinções entre o público e o privado, e afirma que “o molde e a forma dos corpos, seu princípio unificador, suas partes combinadas são sempre figurados por uma linguagem impregnada de interesses políticos” (BUTLER, 2003, p.181). As esferas políticas sempre agem sob nossos corpos, seja de maneira direta ou indireta.

Usar roupas que fogem do caráter feminino imposto, agir de maneira que não seja de acordo com os padrões femininos só nos tem a reiterar o papel subversivo da mulher hoje, somos aquilo que é essência, aquilo que constituímos por identidade, por todos os processos que somos todos os dias, e não aquilo que a sociedade prevê que sejamos. Paula Garcia passa oito horas por dia movimentando ferros, usando um macacão para proteger seu corpo, botas duras e resistentes e braços enfaixados.

Assim, podemos perceber como essas roupas subvertem o caráter dado e pronto do feminino, do que foi instaurado para ser uma mulher. É também, por esse conjunto de roupas usadas na performance, que a artista acaba desestabilizando essa binaridade, e até mesmo faz o público questionar o seu gênero, já que os olhos de algumas pessoas na sociedade está doutrinado a enxergar essas questões impostas há tantos anos. Esse caráter performativo, é algo que também é colocado em questão, porque se faz necessário entender que as pessoas não são somente sexos/sexualidades/gêneros/corpos sexuados dados, prontos e constituídos que circulam pela sociedade que determina o que somos ou devemos ser. A performatividade de gênero está atrelada a subversão política, pois a estrutura de poder está constantemente recolocada de repetição e com isso surge a possibilidade de contradizer seus próprios termos. (BUTLER, 1997).

Diaz (2013)¹⁹ afirma que de acordo com Butler as relações entre identificação e desejo, que são complexas e múltiplas, dão lugar à identificações não normativas que podem dar ruptura a um marco binário que podem portanto, afetar a estabilidade da ordem simbólica. Para Butler, as identificações pertencem à esfera do imaginário; fruto de um desejo que nunca acaba de concretizar-se ao todo. São ocasiões para a desestabilização do eu porque “são a sedimentação do “nós” na constituição de qualquer “eu”, a presença estruturante da alteridade na formação mesma do “eu”” (BUTLER, 2002, p.159) E resistem a lei para que subvertam e alterem o caráter da esfera simbólica.

Então, apontamos as trocas do universo com os indivíduos e vice versa. O indivíduo se constitui nos processos do mundo e o mundo precisa dos movimentos do indivíduo. É um processo contínuo de trocas e processos, que nos faz perceber como o mundo é sempre transitório, como um continuum de mudanças atreladas as especificidades das trocas que ocorrem entre corpo e ambiente, indivíduo e coletivo, no dia a dia.

Nas performances de Garcia, podemos ver também o entrelaçamento da memória com a experiência vivida. Memória que surge de uma lembrança que resgatada as possibilidades de que se bomba atômica iria explodir ou não e a experiência de ao longo dos anos querer montar um *super corpo* a prova dos medos externos.

E assim, há o momento em que as suas performances e obras passadas se juntam em um momento de total comunhão com a sua força, assim como as ativações da memória que são refletidas pelo corpo a todo instante. Vemos assim, o inacabamento da obra, que é sempre um emaranhado de processos entre o corpo, a obra e o mundo. Somos um *continuum* de processos e projetos poéticos que se modificam o tempo todo. Quer dizer que, somos um fluxo de transformações, principalmente corporais. Para nos constituirmos, precisamos necessariamente dos fluxos que são externos a nós. O sujeito vive no processo de construção de sua identidade²⁰, e entende que a autonomia e a liberdade fazem parte dessa construção para tornar-se sujeito a partir de certas dependências que o cerca, como sociedade, família e até mesmo linguagem. Por fim, concentra-se em si próprio uma mistura de liberdade e

¹⁹ Elvira Burgos Diaz, professora de filosofia da Universidade de Zaragoza na Espanha, autora do artigo “Desconstrução e Subversão: Judith Butler” publicado em 2013 pela PUC Minas Gerais.

²⁰ De acordo com Judith Butler em *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity* (2006), a identidade em si é um ponto que nem é levado em consideração, já que está em constante transformação. É construída na linguagem e pela linguagem, e afirma que qualquer tipo de divergência e diferença aniquilam qualquer tentativa de instaurar uma identidade, (principalmente a de gênero, a qual ela se refere).

autonomia. E assim, o sujeito torna-se auto-organizador de seu próprio processo e não exclui qualquer possibilidade de dependência com o mundo exterior, desde os grupos e sociedade até ao ecossistema. Então, pode-se dizer que toda e qualquer transformação extrapola o seu próprio ser.

“O ponto central da análise de Butler determina que a busca de uma identidade hermeticamente coerente é o motivo principal da exclusão de posições que se percebem como abjetas enquanto são consideradas uma ameaça para a coerência do sujeito” (DIAZ, 2013, p. 458)

Em sua obra, como já mencionamos anteriormente, sujeito e objeto não têm propriamente uma separação ou autonomia, pois são inconcebíveis um sem o outro. Há, evidentemente, especificidades, mas os corpos não estão apartados uns dos outros. De acordo com Butler e outros autores já citados nesta dissertação como Manning, Massumi, Greiner e Katz, não existe um eu absoluto, mas sim, um nós e as organizações sistêmicas do mundo.

Pensando a partir deste viés, Garcia se constitui dentro de cada performance a partir das suas movimentações, em um eterno fluxo de contraposições e somatizações das forças do ser.

A construção do espaço, ou melhor, das espacialidades das performance acontecem porque a artista monta e remonta a sala o tempo inteiro a partir das forças que atravessam o seu corpo e os ferros. E é sempre bom lembrar, que essa construção das espacialidade é também a construção do ser. A cada movimento ou não movimento do corpo sob o ferro, observamos a incerteza, a desordem, o inacabamento da ação. A todo momento que os objetos são lançados para o centro e lançados contra as paredes de volta; voltamos as ações que nunca acabam e não se distanciam do corpo. O inacabamento da ação se mistura com o inacabamento da artista, assim como do mundo.

Percebemos esse processo em toda obra de Paula Garcia, desde os seus primeiros experimentos corporais, até o início dos testes com os ferros e as forças de atração entre imã e ferro. Em *Corpo Ruído* (2015), há um ciclo que se abre e se fecha, mas nunca se encerra.

É possível pensar no processo da construção da obra, como o processo da artista atrelada ao seu processo da vida. Assim, podemos observar a todo momento uma constante transformação ao longo da performance, ao passo que a sala é construída e desconstruída nos deparamos o tempo inteiro com o acaso e com a própria transformação do corpo. Ao passo

que em sua performance, Paula Garcia move os objetos de ferro do centro para as extremidades da sala. Há uma nova ordem das coisas, um espaço que é recriado por diversas vezes durante as 8 horas que a performance acontece. O tempo que isso acontece é ilimitado já que ele, assim como o corpo está em movimento o tempo inteiro. É um ciclo que só tem “fim” porque esse tempo é determinado pela Instituição (SESC Pompéia), ao passo que o processo continua, no outro dia ela vai começar de onde parou no dia anterior, a partir das respostas de seu corpo, e assim, o mesmo corpo no mesmo tempo continuará produzindo o mesmo trabalho com os mesmos ruídos.

O ruído, como vimos, é fundamental neste percurso, pois é o resultado de todo processo de comunicação entre a artista, o ferro e o imã. Pode-se dizer que ruído nesta performance é a potência do corpo, é a interação corpo-objetos-ambiente, e o resultado das diversas movimentações dentro de um mesmo espaço.

Essas movimentações geram um circuito entre corpo-objeto-ambiente, que como resultado traz o ruído, e é essa composição que afeta tanto a artista quando o público que a observa, já que mesmo que não haja interação do público nessa performance, esse público está apto a observar a ação no momento que ele ocorre, mesmo que não haja interferência direta. Essa potência-ruído que emerge de seu corpo-espaço atinge as pessoas de alguma maneira, dado o volume alto que os ferros produzem ao cair no chão. Talvez seja essa a única interação entre a artista e o público, essa potência-ruído que a atravessa e atravessa o público.

Podemos pensar no que tange o processo de criação de Corpo Ruído, como uma nova busca para detectar um nó que, deliberadamente, não foi bem atado. É um ciclo de construções, de transformações corporais e de criação, que apesar de ter um ponto final em Corpo Ruído, não se mostra totalmente finalizada já que o corpo continua em processo, as memórias não são apagadas e as experiências só somam a futuras obras e desejos.

Se Corpo Ruído representa uma imagem dada a priori de corpo que vai desaparecendo, cedendo lugar a um corpo vulnerável, invadido pelo material agressivo dos objetos que intercedem na sua materialidade corpórea inicial (pele, ossos, músculos etc); agora em Corpo Ruído é uma sonoridade que se faz presente. Mas não se trata do som de uma voz humana que diz algo, que passa uma mensagem ou cria uma narrativa inteligível. É uma noção de sonoridade que, a exemplo do que propunha Cage, se faz presente de maneira incontrolável,

seja porque é a sonoridade cotidiana de um ambiente ou porque é a sonoridade orgânica da respiração que demonstra esforço, batimentos cardíacos, ou daquilo que se descola do corpo e cai ruidosamente no chão. Seja como for não há controle sobre isso. Assim como não se podia controlar os movimentos do corpo ou suas imagens e pré-concepções.

Talvez seja daí que emerge a política do corpo proposta por Garcia. De fato, nenhuma obra termina, nenhum processo é finalizado. Há um continuum nas discussões, nas imagens que restam, nos procedimentos que se sucedem e acabam alimentando uma rede que não se restringe ao momento do acontecimento. Vestígios de percepções insistem na memória da artista, do público e nas documentações que testemunharam os processos.

2.1 Algumas questões que emergem da pesquisa

Uma das questões mais relevantes que aparecem na pesquisa de Garcia, tanto no experimentos como na sua dissertação de mestrado refere-se à relação entre corpo e objeto, vida e arte. Para fundamentar a discussão a artista estudou a obra de Lygia Clark (1966), especialmente os seus “*Objetos Relacionais*”, e a obra de Marina Abramović, *Rhythm 2* (1974). Os modos como Clark buscou romper as barreiras entre a arte e a vida. A intenção de Clark era repensar uma espécie de “terapia” fundada na libertação do corpo, e com isso libertar seus próprios traumas, ao contrário de Abramović. Como Garcia aponta, os gestos na obra de Clark eram dotados de delicadeza e afeto, já Abramović utiliza seu corpo como laboratório de ação, se auto medicando e observando como esse medicamento age no corpo. Ao tomar o remédio de catatonia, doença da qual a artista não padecia, a artista passa a perder o controle de seu corpo, e na segunda parte da performance toma antidepressivos e fica em estado de imobilidade, sem lembrar de nada que aconteceu ao longo da segunda parte da performance:

“Lygia Clark é uma das artistas mais importantes e mais estudadas por ter rompido a barreira arte/vida. E seus gestos são muito diferenciados da experiência de “*Rythm 2*”, de Marina Abramović. Em Clark, os gestos são de pura delicadeza e muito afeto, de maneira completamente diferente da experiência de Abramović. Isso não quer dizer que as sessões com os “objetos relacionais” não despertassem sensações angustiantes e traumas, entretanto o objetivo primordial era o da libertação do corpo.” (GARCIA, 2009, p. 34)

Para compreender de um ponto vista mais geral o contexto histórico do qual faz parte Garcia, assim como Abramović e outros artistas citados, Eleonora Fabião pontua que os performers são “complicadores culturais”, são eles que ativam e evidenciam o potencial do estar ao vivo - o ser ou não ser arte, o ser ou não ser do cotidiano, o ser e o não ser ritual, aquilo que não para de nascer e que não cessa morrer.

Fabião afirma ainda que a performance é uma ativadora de experiência, e essa experiência em si determina um corpo pré experiência e um corpo pós experiência – que seria uma ação

necessariamente transformadora, sendo que elas variam entre um pequeno sopro ou o renascimento. Ou seja, a performance anuncia corpos que ultrapassam os limites da pele, já que são processos abertos de sistemas suscetíveis. “Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento.” (FABIÃO, 2009, p.43).

Aqui é importante lembrar que Paula Garcia nasce em um circuito no qual a performance dos anos 1980 já estava começando a se solidificar e tomar forma própria, como uma linguagem artística autônoma, no entanto desde os seus primórdios a performance já havia passado por muitas transformações. Mesmo correndo o risco de criar uma fragmentação no texto que vem sendo construído, faço uma pequena pausa para acrescentar algumas informações referentes ao contexto histórico que gera parte das discussões que serão vistas na obra de Garcia.

De acordo com Amelia Jones (2012, p.22), os anos 1970 foram marcados por um desenvolvimento dual: a performance corporal atrelada ao ativismo político serviu para os artistas resignificarem seu posicionamento político individual e moverem-se em direção ao simulacro de si mesmo, a performance do self como imagem. E isso se tornou mais forte e solidificado nos anos 1980.

Ao que tudo indica é exatamente na passagem dos anos 1970 para os anos 1980, que o corpo ganha evidência na chamada “performance art”, práticas distantes das práticas teatrais; de modo que a narrativa da performance depende da relação passiva da audiência. Ao passo que o *self* era insistentemente objetificado e fetichizado ao passo que o processo de mercantilização era exagerado.

A Era Reagan-Thatcher foi caracterizada por uma ampla onda de consumo cultural, pelo menos nos contextos norte americano e britânico, com reflexos em outros países. O corpo é experimentado de maneira cada vez mais dramática. Nos anos 1980 o exagero ao invés da crítica torna-se o meio dominante de negociar a alienação da vida cotidiana no pan capitalismo.

O pan-capitalismo, nomenclatura usada por Amelia Jones, e outros autores, desrespeita a um sistema de poder que se desenrola a partir das diferenças humanas, e coexiste em praticamente todas as localizações geográficas, e é a partir desse movimento que as

desigualdades sociais começam a desenvolver-se. Ainda assim, enxerga-se o semio-capitalismo²¹ que está atrelado ao pan capitalismo que gira em torno da produção, passa-se por uma economia de necessidade para uma economia de desejo, e com isso, as empresas procuram maneiras de estimular cada vez mais a compra.

Roselee Goldberg, afirma que:

“Nos dois últimos anos da década de 1960 e nos primórdios dos anos 1970, a performance refletiu a rejeição, pela arte conceitual, de materiais tradicionais como a tela, o pincel ou o cinzel, e os performers se voltaram para seus próprios corpos como material artístico, exatamente como Klein e Manzoni haviam feito poucos anos antes.” (GOLDBERG, 2015, p.142)

As demonstrações artísticas se concentravam no corpo, alguns artistas usam do próprio corpo como material artístico, enquanto outros ficavam em cantos de paredes criando esculturas humanas em um determinado espaço. Com a insatisfação da materialização do corpo, outros artistas começam a questionar certos padrões e adotaram algumas características específicas na maneira de se vestir, tanto nas performances quanto na vida, atraindo então, a sua personalidade e com isso criando obras autobiográficas, já que essas performances recorriam a aspectos pessoais e históricos da vida privada dos que praticavam. Essa reconstrução da memória da vida privada obteve reflexos nas obras de alguns artistas que começaram a trabalhar as questões da memória coletiva, como estudos de rituais, como uma busca da origem de seus trabalhos. E assim:

A performance foi vista como um redutor do elemento de alienação entre o performer e o espectador – algo que se ajustava bem à inspiração frequentemente esquerdista de investigação das funções da arte – , uma vez que tanto o público quanto o artista vivenciava a obra simultaneamente (GOLDBERG, 2015, p.142)

²¹ “O pan-capitalismo tem uma camada simbólica, que Bifo chamou de semiocapital e o que aqui chamamos de imaginário social, e é nesse nível que estão as legitimações e naturalizações do poder e da desigualdade econômica, política e cultural. O semiocapital é um quadro cognitivo da atividade social, um quadro semiótico ligado ao imaginário social. O conhecimento desse nível é utilizado pela comunicação-guerrilha, temporariamente expropriando o capital cultural e recombina-o para criar distúrbio na economia simbólica das relações sociais.” Disponível em http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_intervencao.pdf Revista Rizoma, p. 17, 2002.

Já os corpos dos artistas nos anos 1990, como Janine Antoni (1994), Orlan (1993) e Coco Fusco e Guillermo Gómez (1992),²² funcionaram como uma espécie de “resistência ao poder”, a preocupação era discutir o que emergia de dentro pra fora e de fora pra dentro e centralizar essas discussões em torno do corpo ativo, já que “O corpo é o local onde o poder público e o privado são articulados” (JONES, 2012, p.22-23).

Nessa mesma década o pensamento neoliberal torna-se mais forte, apesar de não passar de uma releitura do liberalismo clássico, o neoliberalismo ganha aplicabilidade efetiva na segunda metade do século XX, em especial nos anos 1980, época em que a supremacia do capitalismo conquistava sobre o sistema socialista. Com isso o capitalismo passou a ter mais liberdade para dominar o sistema econômico e ditar as regras do jogo. E então, os investimentos na área social são reduzidos, educação e saúde e as empresas são privatizadas e assim, passe se a defender um Estado que não interfere na economia. A era Reagan-Thatcher é caracterizada também por proposições de procedimentos neoliberais para o mundo inteiro, e destacavam que todos os investimentos sociais deveriam ser destinados as empresas, alegando que isso melhoraria a economia e geraria novos empregos e melhores salários. Porém, essas supostas melhorias só foram benéficas aos países ricos, porque os mais pobres não conseguiram arcar com algumas proposições e com isso vários empréstimos foram feitos ao Fundo Monetário Internacional. E com isso a abertura aos países ricos se torna cada vez maior, já que seriam eles que poderiam investir o dinheiro em outros mercados e comprar as empresas estatais. Em contrapartida o argumento em defesa do Neoliberalismo é que essa abertura econômica é importante já que faz com que as empresas sejam forçadas a se modernizar.

Com isso, pode-se observar o fortalecimento da aliança entre política e economia. Foucault em “O Nascimento da Biopolítica” (2008), curso ministrado no ano de 1978 a 1979 no Colégio de França, afirma que existe uma movimentação dos dispositivos de poder. Durante

²² Janine Antoni em *Slumber* (1994) fez da galeria seu quarto e gravava as ondas cerebrais do sono enquanto dormia, no dia seguinte, ela rasgava sua camisola e costurava os padrões em uma manta com o resultado correspondido.

Orlan em *Omniprésence* (1993) era submetida a cirurgias plásticas em tempo real, testando o corpo até atingir o limite. Tem grande influência nos trabalhos de Chris Burden.

Coco Fusco e Guillermo Gómez em *Two Undiscovered Amerindians Visit Madrid* (1992) a performance era feita em várias cidades, com isso o nome da cidade do título variava de acordo com o local que era feita, e consistia em problematizar os espaços públicos para os corpos e como esses corpos resistiam aos fluxos da sociedade.

um certo momento era um poder público como o Estado, mas depois passa a ser o fortalecimento das instituições, e o Estado deixa de ser soberano.

Dos 1980 aos 90 pode-se observar linhas de força de governamentalidade²³ que fortalecem o Estado, a transformação dos sujeitos em pessoas jurídicas, o que fará dos artistas empreendedores de si mesmo, criador e produtor de si mesmo. **De acordo com Pascal Gielen (2015), vivemos em um tempo em que temos que ser criativos, mas essa criatividade é insuficiente pois vivemos em um mundo plano, horizontal. E essa obsessão por ser criativo gera uma desprofissionalização, já que quem cria não foca em algo que está verdadeiramente fazendo no momento uma vez que não sobra tempo para isso. E é o pensamento neoliberal que cria o oportunismo já que o autor da obra está mais interessado em sua visibilidade do que a representação da própria obra. A exibição é mais importante que a própria criação, já que o artista tem que produzir em longa escala e para o mundo, quando mais produção, mais exibição, quanto mais exibição mais valorizado o artista é. Os projetos artísticos são poucos valorizados, o artista precisa produzir e auto promover o seu trabalho o tempo inteiro, o salário é baixo. Esse capitalismo criativo faz com que o artista pense que há escolha, que ele manda em seu próprio trabalho, mas é justamente o contrário, as produções acabam sendo de baixa qualidade porque tudo é padronizado e produzido em série.**

O corpo então, passou a funcionar como uma tentativa de “resistência ao poder”, porque é considerado o “lugar” que o público e o privado se articulam, e assim, torna-se o local de protesto quando as ideias revolucionárias tomam forma. Amelia Jones (2012) explica isso de maneira a relembrar que foi pelo corpo e com o corpo que as manifestações artísticas começaram a acontecer e acontecem até hoje, como a *body art* e as manifestações políticas feministas e de gênero. As manifestações tornam-se cada vez mais atreladas ao espaço público, já que as reivindicações dos artistas vão de encontro com as políticas de governo, ou seja, a partir do momento que as ideias revolucionárias tomam conta das pessoas, elas se

²³ Foucault (2006) utiliza o termo governamentalidade como forma de análise genealógica de como os processos históricos fizeram com que as questões políticas passassem de soberania real em governo estatal. Primeiro, Foucault analisa que o primeiro conjunto de governamentalidade são as instituições, análises e procedimentos, táticas e cálculos que exercem uma forma específica de poder. Esse tipo de poder, age principalmente na população, sendo a economia política como a forma mais importante do saber e os dispositivos de poder agem como instrumentos técnicos. Depois, a “arte de governar” apresenta-se de duas maneiras importantes na modernidade; o soberano coloca a violência e autoridade como segundo plano e garante que seus súditos reconheçam e respeite-o como forma de defender o território, de maneira que o modelo do governo se aplique a toda população, deixando de se aplicar a família. FOUCAULT, Michel. A “Governamentalidade”. In:_____. **Estratégia, poder-saber: ditos e escritos**, vol. IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 281-305.

manifestam de modo a ocupar ruas, museus, universidades e praças, a fim de expor o descontentamento com as políticas em geral, e assim, reivindicar às instâncias governamentais o que é de interesse comum. Acima de tudo, deve-se pensar que as reivindicações são feitas de maneira a confrontar as práticas do governo, já que os direitos de um ser individual deve ser os direitos de todos os membros de uma sociedade.

Toda experiência artística trabalha com o corpo, no entanto, alguns experimentos enfatizam a sua presença. Esta ênfase no corpo está muitas vezes relacionada à necessidade de lidar com algo vivido, mal resolvido e até reprimido, que passa a ser ressignificado como uma nova experiência.

Como explica Jones (2012):

O corpo do artista é visceralmente encenado de tal forma que a dimensão social da produção artística humana, que havia sido reprimida desde o desaparecimento das vanguardas históricas nas décadas de 1910, 1920 e 1930, é novamente trazida à superfície. O corpo, como sugere o trabalho do teórico urbano marxista Henri Lefebvre, é o meio pelo qual nos produzimos como seres sociais, através dos quais produzimos "espaço social". (JONES, 2012, p.19)²⁴

A relação destas discussões com a pesquisa de Garcia é, de certa forma, evidente. A artista passa por muitas fases e de certa forma testa condensadamente todo um processo que caracteriza a própria história da performance: a subversão a parâmetros dados, a necessidade de pensar na própria sobrevivência, o enfrentamento dos medos, dos controles externos, a invasão brutal à privacidade e assim por diante.

Tanto na dissertação de mestrado, como nas performances, sempre houve uma necessidade explícita da artista em desestabilizar a noção de corpo, trazendo para seu trabalho a transformação e a remodelação desse mesmo corpo que, coberto com ferros de neodímio, ultrapassa as especificidades daquilo que conhecemos por corpo humano, a fim de documentar o que poderíamos considerar uma desumanização do corpo, fruto da necessidade de se fazer uma nova escritura e de se trazer ao corpo uma outra possibilidade.. Esse corpo em

²⁴ Tradução feita por mim. Citação original: The artist's body is viscerally enacted such that the social dimension of human artistic production, which had been repressed since the demise of the historic avant-gardes in the 1910s, 1920s and 1930s, is brought to the surface again. The body, as the work of Marxist urban theorist Henri Lefebvre suggests, is the means by which we produce ourselves as social beings, by which we produce 'social space'. (JONES, 2012, p.19)

estado criação é o que move a ideia de um corpo ruindo – pois ao passo que esse corpo se constrói, ele se destrói e traz com ele a possibilidade de mudança, de descaracterização, e desumanização, que são de grande importância ao longo do trabalho, já que é a partir de uma velha escritura que se constrói uma nova escritura. E assim, um corpo em transformação é um corpo em discussão, um corpo que não se limita as noções estáveis daquilo que lhe é imposto.

Como foi mencionado anteriormente, no início de suas experimentações Garcia já demonstrava a necessidade de construir um corpo que fosse capaz de se proteger da bomba atômica. Em seu curta metragem *Noise Body (2016)*²⁵, a artista narra que durante sua infância as questões sobre a bomba atômica em Hiroshima atormentavam sua cabeça, porque ela imaginava que o mundo ia acabar, e por isso sentia a necessidade de criar um Super Corpo, como uma maneira do corpo proteger-se, afim de moldar um corpo blindado por cima do seu próprio corpo, formando uma prótese.

Dito isso, esse Super Corpo é tanto resultado de uma proteção quanto de uma vulnerabilidade. É uma mistura de medo e insegurança que move essa vontade de proteção do mundo, do estranho, do que pode atingir sua vida.

Como tem sido discutido por vários autores da filosofia política, a vulnerabilidade é também uma forma de resistência. De acordo com Butler (2016), a vulnerabilidade precisa ser repensada principalmente quando os corpos estão expostos ao poder, e que algumas pessoas são e estão mais vulneráveis que outras. As mulheres por exemplo, sempre estarão em uma posição mais vulnerável e por implicação, os homens em uma posição de maior poder. Ou seja:

“(...) o discurso sobre a vulnerabilidade pode apoiar qualquer versão da política e não tem reivindicações especiais de apoiar uma política de esquerda, ou uma política para o feminismo. Isso pode descrever a vulnerabilidade daqueles que estão no poder contra as forças de resistência por aqueles que estão buscando uma nova ordem política. Além disso, o discurso sobre vulnerabilidade pode conduzir a reivindicações ontológicas censuráveis sobre a vulnerabilidade constitutiva dos corpos das mulheres, alegando que, sem dúvida, queremos rejeitar em favor da consideração social e política sobre a forma a qual a vulnerabilidade é produzida e distribuída” (BUTLER, 2016, p.2)

²⁵ Documentário disponível em: <http://paulagarcia.net/work/corpo-ruído-documentario/>

Neste sentido, a vulnerabilidade aponta para a possibilidade de mudança, e com isso, ela aparece muito antes de algo ruim acontecer, o estar em estado vulnerável torna o sujeito apto a se fortalecer de maneira a dismantelar a resistência à vulnerabilidade. O ponto não é querer tomar o lugar de outro sujeito, não é uma briga entre o mais forte e o mais fraco com o intuito de tomar o lugar mais forte, mas sim utilizar dessa potência como forma de agenciamento entre os sujeitos. E esse agenciamento será feito pelas mulheres.

Assim como, fortalecer certas dicotomias não cabem nesse pensamento, já que ao fortalece-las, estaremos cada vez mais dando força aos padrões tradicionais. E dar força à esses padrões é dar lugar às práticas neoliberais. O neoliberalismo regra as pessoas e os sistemas, e assim, muitas vezes, atinge diretamente as pessoas. (BROWN, 2015). Trata-se mais uma vez da ação de micropoderes, nem sempre visíveis, como observava Foucault, mas agindo violentamente no corpo.

Butler (2017) afirma que:

“A unicidade do outro é exposta para mim, mas a minha também é exposta para o outro. Isso não significa que sejamos o mesmo, mas apenas que estamos ligados um ao outro por aquilo que nos diferencia, a saber, nossa singularidade. A noção de singularidade costuma estar ligada ao romantismo existencial e com uma pretensão de autenticidade, mas acredito que, precisamente por não ter conteúdo, minha singularidade tenha algumas prioridades em comum com a do outro, e por isso em certa medida, seja um termo substituível. Em outras palavras, mesmo que Caravero argumente que a singularidade estabelece um limite à substituibilidade, ela também argumenta que a singularidade não tem conteúdo definidor além da irredutibilidade da exposição, de ser este corpo exposto a uma publicidade que é, variável e alternadamente, íntima e anônima.” (BUTLER, 2017, p.49)

É importante notar que a imagem sempre foi um aspecto fundamental para a obra de Garcia. E quando a aproximamos de Judith Butler, está em questão um outro tipo de imagem também que não é apenas aquela que se vê e se representa externamente, seja por meio de objetos ou de vídeos.

O mapeamento da experiência é um fluxo imanente da consciência, ou melhor, precisamos que esses mapeamentos sejam feitos em um plano de construção. Como explicou William James, o “homem se produz num mundo que está ele mesmo se produzindo.” (LAPOUJADE, 2017, p.11). A relação entre sujeito, objeto e ambiente atrelada ao pensamento e a matéria são entendidos como uma série de processos, que se formam também pelo pensamento, (e fora

dele), e assim, podemos compreender as relações que acontecem entre o ambiente-sujeito, sujeito-sujeito, e todas essas formas de trocas que nos mostram em como somos contaminados e produto do que vivemos e construímos. “O indivíduo não poderia se produzir se não estivesse ao mesmo tempo tomado pelo imenso fluxo do mundo, atravessado pelo movimento incessante daquilo que está sendo feito” (LAPOUJADE, 2017, p.11). Ou seja, somos atravessados por uma gama de acontecimentos o tempo inteiro, um fluxo de movimentações que vão de encontro com nossos corpos e mentes e que produzem percepções em nossa mente, e como a mente é produzida através dessas percepções.

A construção do *super corpo* para Garcia é, ao mesmo tempo, o corpo que poderia ser imune às forças ao seu redor, mas também aquele que pode discutir essas forças que agem sobre o corpo e, em estado radical de vulnerabilidade, transformam a si mesmo naquele que tudo pode.

2.1 Corpo na mídia vs Corpomídia

Como vimos brevemente, Garcia sempre esteve interessada na relação do corpo com o vídeo assim como da ação e da velocidade. Seja a velocidade da vida cotidiana que é transformada em ruído, seja a velocidade do corpo em relação aos ferros que rodeiam. Capturar esses experimentos em vídeo podem ser observados desde o começo de sua criação. Essa relação de experimentação entre vídeo e corpo pode ser observado em toda obra da artista.

A artista sempre teve interesse nas mídias de vídeo e como ela se relacionava com o corpo. De 2003 a 2006, fez diversos trabalhos de experimentação do corpo, tanto de imersão em água com a câmera que captura os movimentos do rosto quanto de partes do corpo em zoom, os trabalhos de 2005 como “Autorretrato” mostra por meio de fotografia de um monitor o rosto pixelizado quadriculado, formado por linhas e pontos completamente desfigurado e sem as características de rosto.

Para discutir e testar esse tipo de representação, Garcia inspirou-se em Nam June Paik, que fazia parte do grupo de parceiros de John Cage. Paik gradua-se na Universidade de Tóquio em história da música e história da arte, depois muda-se para Alemanha onde conhece John Cage

e Karlheinz Stockhausen, e os artistas Joseph Beuys e Wolf Vostell. Inspirado por eles, Paik se interessa a trabalhar com a arte eletrônica, então, junta-se com Cage e Stockhausen e começam a trabalhar em estúdio de música eletrônica, a partir disso junta-se ao movimento de arte neo-dadaísta conhecido por Fluxus, inspirado por Cage e pelos sons da vida cotidiana. A obra “Tv Magnet” que consistia em espalhar várias televisões pelo espaço e utilizou ímãs para distorcer as imagens, deu origem aos grandes trabalhos da videoarte.

No final dos anos 1950, início dos anos 1960, em conjunto com Wolf Vostell, busca conectar a arte e a vida iniciando os seus primeiros experimentos em vídeo. Com a obra “TV-Cubisme” apresenta uma modelo nua em cima de uma base giratória enquanto sete câmeras captam as poses dela em três diferentes tomadas. Por fim, a peça mostra as sete fragmentos de um mesmo espaço. Pode-se citar também a obra de Paik – “Nixon The Presidents Image Distorted by a Magnet”, na qual o artista distorce a imagem do presidente Nixon com ímãs, a qual era transmitida ao vivo na televisão. E com isso, a imagem e o som eram alterados pelos movimentos do ímã. O ruído então se mostra como uma surpresa, como o alcance do inesperado.

Em 1964 muda-se para Nova Iorque e começa a trabalhar com Charlotte Moorman com o intuito de misturar a performance, a música e o vídeo. Em “Tv Cello”, a dupla empilha alguns televisores com o intuito de formar o desenho de um violoncelo e quando Moorman puxa o arco sob as cordas, imagens dela e de outros violoncelistas aparecem nas telas.²⁶

Outra referência importante para Garcia é Chris Burden que estudou arquitetura no Pomona College de Clairmont e a partir dos anos 1970 começa a criar uma série de experimentações com o corpo assumindo assim o corpo como um material de trabalho, e com isso se torna um protagonista no movimento da Body Art nos Estados Unidos. As suas performances estavam ligadas a ações extremas e radicais praticamente suicidas que buscavam questionar certas práticas ligadas a cultura contemporânea e indagar a responsabilidade do artista. Com isso, Burden coloca a prova seu próprio corpo a situações de extrema violência de maneira a provocar a audiência, abordar medos e tabus íntimos seja coletivo ou individual.

²⁶ O artista coreano, Nam June Paik morre em 2006 de causas naturais, pouco depois de uma homenagem de uma grande retrospectiva feita no Museu Guggenheim em NY em 2000, e fica conhecido também por dizer que a arte era uma grande fraude.

Em 1971 realiza “Shoot”²⁷; Burden é baleado no braço esquerdo por um assistente, com a intenção de problematizar a Guerra do Vietnã e a indústria das armas e relembra o fato de que todos os garotos da idade dele foram alvo de disparo. Burden planejou tudo, a bala ia passar de raspão pelo seu braço e derramar apenas uma gota de sangue, mas não foi isso que aconteceu; a bala atravessou o braço dele e com isso ficou meses fazendo terapia.

Uma de suas peças mais famosas é “Trans-fixed” de (1974) realizada no Autodromo Avenue em Venice na Califórnia. Nesta performance, Burden deita-se sobre um fusca e suas mãos são marteladas como se ele tivesse sido crucificado no carro. O carro foi empurrado da garagem e ligado por dois minutos até voltar pra dentro da garagem novamente.

O que interessa Paula Garcia na obra de Chris Burden é justamente a velocidade e como ele utiliza de seu corpo como instrumento de trabalho. O artista tinha interesse em colocar seu corpo em perigo a fim de criar uma expressão artística real. Fazia diversas experimentações com carros em movimento, com velocidade, e qualquer tipo de risco. Garcia também testa a velocidade, o incerto, o risco. Esse corpo em processo de experimentação, no ritmo da velocidade das coisas que nos cercam, e até mesmo aquelas que provocamos.

Nesta rede de processos de criação, é possível identificar também Vito Acconci que é uma das maiores referências no que concerne a videoarte a performance. Formado em arquitetura exerceu a profissão até se esgotar, como ele mesmo afirma, e depois disso passou a se dedicar a arte, mais especificamente à performance com o intuito de problematizar as galerias de arte e a mercantilização da produção artística. Acconci usava seu próprio corpo como material de trabalho e problematização e abordava principalmente as questões entre o homem, desejo, prazer e sexo.

A maior parte de suas performances foram documentadas em fotografias como “Seedbed” (1972) apresentada em Nova Iorque, onde o artista se masturbava debaixo de uma rampa e dizia frases eróticas ao público através dos alto falantes. Entre 1970 e 1972 realizou diversas videoperformances, dentre eles o filme “Body Art”.

“Centers” (1971), é a sua obra mais importante para o estudo de Garcia, uma vez que nela, Acconci também parte do próprio corpo para criar experimentos de videoarte. “Trademarks”

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY>

(1970) também é uma referência fundamental pois o artista mordida o próprio corpo e as marcas que ficavam na pele eram marcadas em papel, trazendo cruzamentos entre a performance e as artes visuais, mostrando a mercantilização do corpo.

Acconci, bem como outros artistas da época como Marina Abramović e Yoko Ono, mostrava-se empenhado em questionar o corpo no próprio meio. E utilizavam seus corpos a fim de criar problematizações acerca dele e das imagens. Isto também se reflete no começo das experimentações de Paula Garcia que buscava o vídeo como ferramenta de discussão das noções de corpo e também da noção de vídeo. Imagens de seu corpo foram borradas em videoperformances em seus primeiros experimentos em vídeo, com o intuito de colocar em discussão tanto a visão do corpo, tanto a interferência do vídeo nesse corpo.

O que vale a pena observar nesse momento é que embora usando mídias diversas, estes artistas não estavam apenas interessados em trabalhar seus corpos nas mídias (vídeo, fotografia etc), mas também testar os próprios corpos como corposmídia. Este é um aspecto que parece se aproximar da obra de Garcia. A artista cita esta rede de influências a partir dos procedimentos e das concepções elencadas pelos diversos artistas, mas nesta pesquisa gostaria de chamar a atenção também para um certo modo de lidar com o corpo e, sobretudo, para a relação do corpo com a tecnologia e os objetos. Ao lidar com o corpo como corpomídia e não o corpo na mídia, toda esta rede de performers faz das suas experiências artísticas dispositivos contra o poder. Contra as definições unívocas de identidade. Contra a arte institucionalizada. Contra o corpo instrumento controlado pela sociedade.

CONSIDERAÇÕES SEMI-FINAIS OU COMO ESTE PERCURSO NÃO TEM FIM NAS REDES DE PERFORMATIVIDADE

Não sem motivos apareceu ao final desta dissertação o termo corpomídia. A teoria Corpomídia de Katz e Greiner (2005, 2015) propõe justamente que o corpo não é pronto, não é um recipiente onde depositam-se coisas que assim ganham uma forma fixa na vida. O corpo é mudança constante, ele se modifica a todo momento a partir das informações que estão em constante relação com ele. Ou seja, tudo que lhe toca é sentido como acontecimento e lhe constitui.



Foto 46 – Frame do Documentário Corpo Ruído “*Noise Body*” (2016)

“Corpomídia nutre a possibilidade de conectar tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos” (GREINER, 2005, p. 11). O corpo como constante fluxo de transformações e absorções do ambiente é desestabilizado sempre, as experiências passadas modificam-no lançando-o para projeções futuras.



Foto 47 – Frame do Documentário Corpo Ruído “*Noise Body*” (2016)

Isto é: “o modo como o corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo.” (ibid. p.16)

Neste viés, o corpo não é visto como um suporte, mas sim como um fluxo contínuo com o ambiente. Corpo e mundo não são objetos que estão a espera de um observador. Os processos perceptivos são capturados a todo instante e assim se reconstróem, tais informações são transformadas em corpo. (ibid., p.130) E então:

“O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a noção de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação.” (ibid., p. 131)

Dito isso, diante desse constante fluxo, de informações e trocas, os seres nunca estão isolados. Segundo Caravero²⁸, a partir da leitura de Judith Butler, o grande desafio é “como ser constituído corporalmente na esfera pública, uma vez que sou um ser exposto e singular”.

²⁸ Adriana Cavarero é filósofa italiana e pensadora feminista, professora de filosofia política na Università degli studi di Verona. Butler cita o livro de Cavarero em “*Relatar a si Mesmo*” (2017): “*Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. Londres: Routledge, 2000”

Para Butler (2017, p.48), assim como para Katz e Greiner, existe uma dependência direta



Foto 48 – Frame do Documentário Corpo Ruído “*Noise Body*” (2016)

ou melhor, uma descontinuidade que marca a relação entre um e outro. Assim, é impossível nos livrarmos de nossa sociabilidade por mais que queiramos. Ou seja, a partir de nossa exposição do mundo, estamos sujeitados a todos os tipos de leitura de nós e dos outros, e é isso que nos constitui como sujeitos. Essa ideia é fundamental para entendermos que esses cruzamentos que os corpos fazem ao longo da vida são modos de construção e entendimento de nós para os outros.



Foto 49 – Frame do Documentário Corpo Ruído “*Noise Body*” (2016)

Esse fluxo do corpo no ambiente e vice-versa, mostra mais uma vez que Paula Garcia ao longo de seu trabalho, tem constituído seu corpo como mídia de si mesmo.

É esse corpomídia que sugere possíveis debates sobre gênero, sexualidade, e performatividade que estão presentes, mas nem sempre são explícitos nas suas performances.

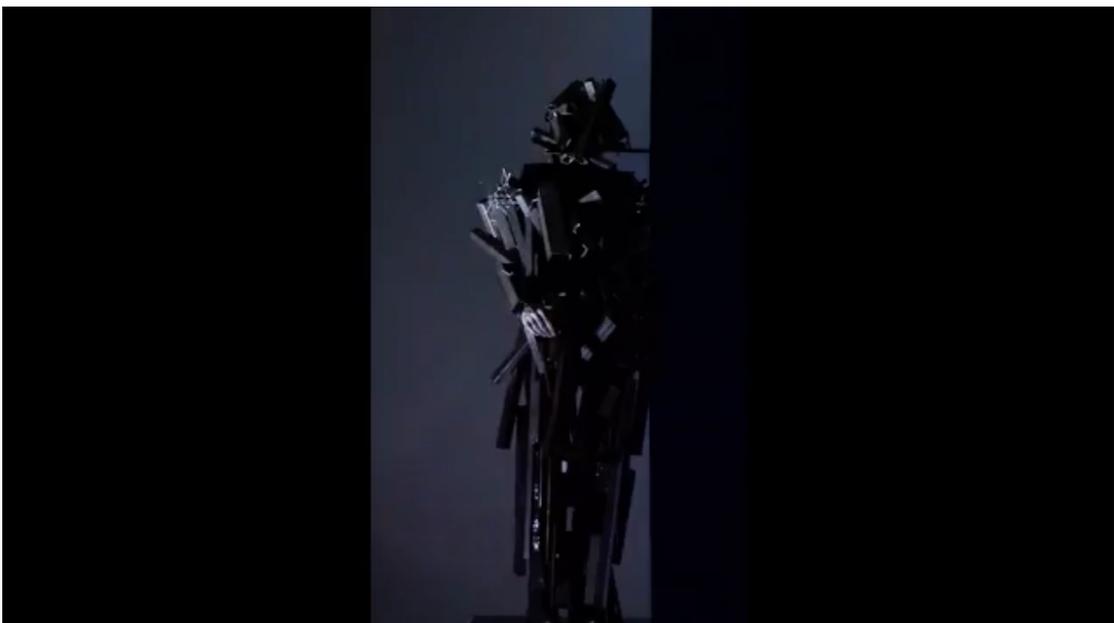


Foto 50 – Frame do Documentário Corpo Ruído “*Noise Body*” (2016)

Vale observar que performatividade neste contexto é entendida como uma repetição

(BUTLER, 2003, p.200). A repetição não é manifestação individual, e nem uma repartição entre o público e o privado, mas sim o compartilhamento que pode ser compreendido pelas ações de repetição. Assim:

“Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em forma do gênero, essa “ação” é uma ação pública. Essas ações tem dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequência; na verdade a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária – um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito.” (BUTLER, 2003, p. 200)

Para constituir é, portanto, inevitável testar a performatividade em várias instâncias. É ela que aponta para uma série de atos e gestos, bem como para suas representações:

“Em outras palavras, atos, gestos e desejo 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 separado.” (BUTLER, 2003, p. 194)

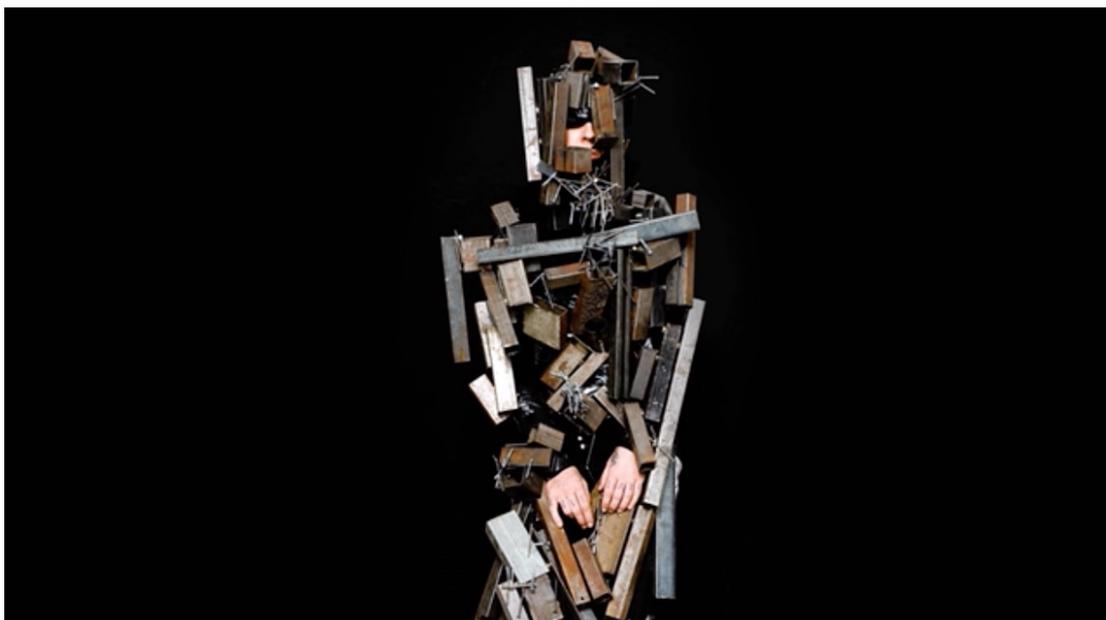


Foto 51 – Frame do Documentário Corpo Ruído “*Noise Body*” (2016)

A autora ainda afirma que em um primeiro momento a performatividade é rodeada por essa

*metalepsis*²⁹, que é a forma como uma certa essência do gênero se antecipa é colocada para fora de si mesmo. Porém em uma segunda instância, não deve-se olhar para performatividade como um ato singular, mas sim como uma repetição, um ritual, que tem efeito a partir da naturalização de como o corpo é entendido, mas isso ocorre em parte porque é sustentado culturalmente em duração temporal. (BUTLER, 1999)

Artistas como Garcia, Abramović, Cage, Acconci, Paik, Clark e tantos outros citados nesta dissertação chamam a atenção para os modos como a arte pode subverter os regimes de poder, os operadores de controle e os rituais de repetição que nos assombram.

A performance, assim como todas as linguagens artísticas tem sido acometidas pelo mercado de arte e seus dispositivos de poder. A dificuldade para resistir não se refere, portanto, apenas à macropolítica (instituições de arte, poder público etc), mas também às linhas de força invisíveis que nos acometem no dia a dia, como a necessidade de fazer concessões para conseguir trabalhar e as modificações nos projetos que

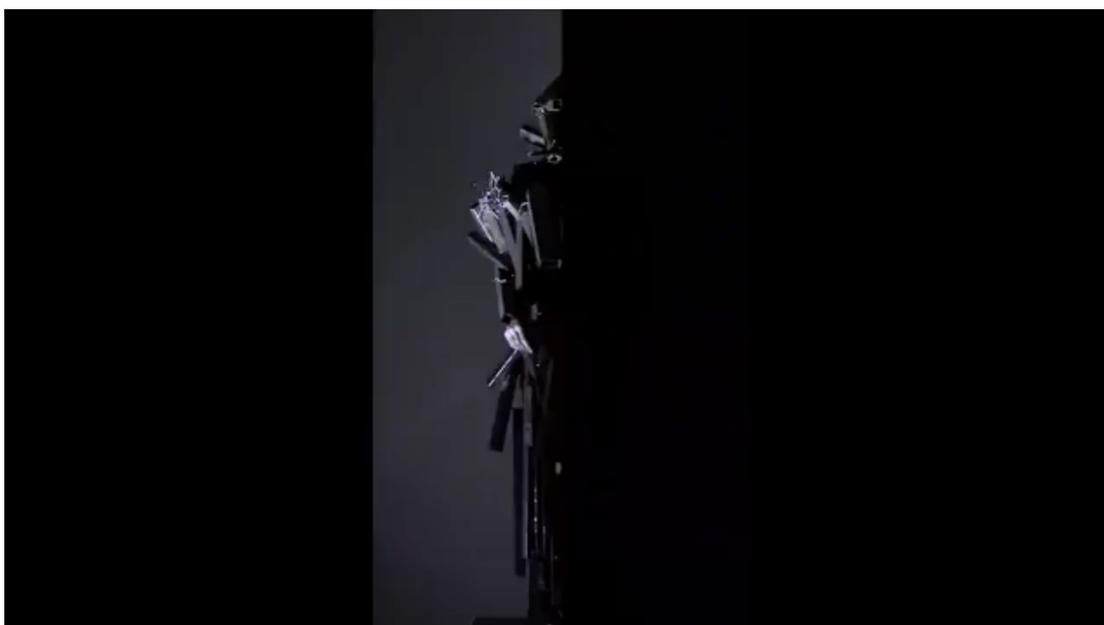


Foto 52 – Frame do Documentário Corpo Ruído “*Noise Body*” (2016)

amenizam, em vários sentidos a radicalidade que sempre caracterizou a arte da performance. Neste sentido, Greiner tem alimentado uma discussão nos últimos dez anos, que teve início na reunião do Instituto Hemisférico em Bogotá em 2008, onde propôs pela primeira vez que seria necessário pensar a performance, não apenas como linguagem artística, mas como um

²⁹ *Metalepsis* é uma palavra de origem grega, e significa utilizar uma palavra ou uma frase figurada que é usada para dar um novo contexto. “transgressão deliberada do limiar da incorporação”
Disponível em: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>

operador de desestabilização que poderia corroer e contaminar todas as outras linguagens. Este seria o “reenactment político da performance”, uma espécie de reconstituição do seu traço mais político para buscar um pensamento crítico em relação às alianças que veem sendo fortalecidas entre arte e mercadoria.

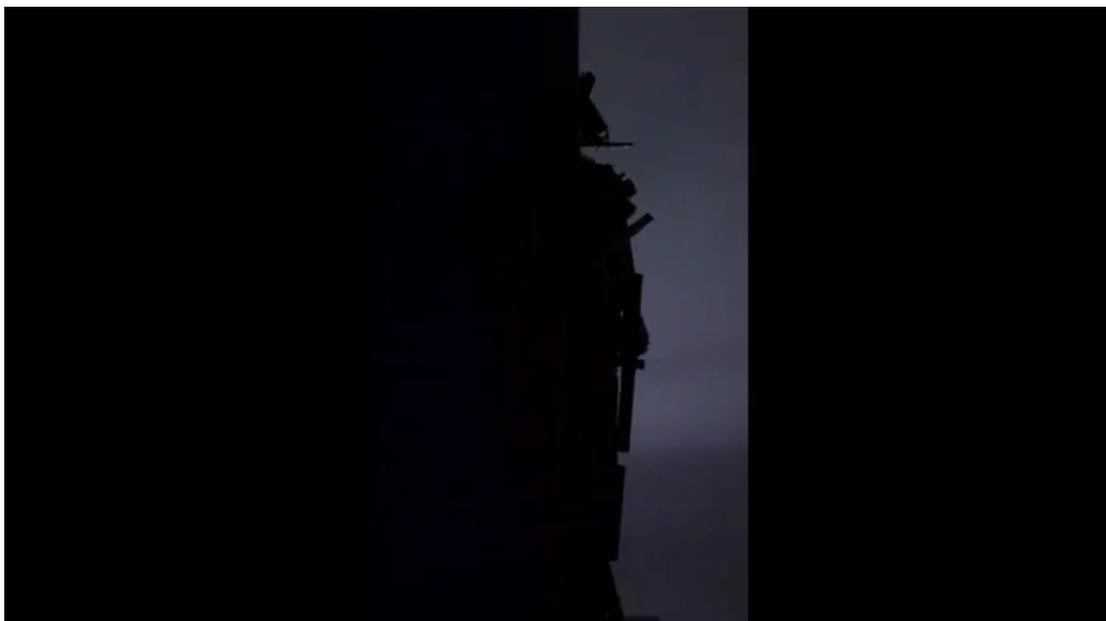


Foto 53 – Frame do Documentário Corpo Ruído “*Noise Body*” (2016)

Enquanto esta dissertação foi escrita, vários acontecimentos marcaram a vida política brasileira, agindo em nosso corpos como os ferros performativos de Paula Garcia. Intervenções militares, assassinatos e discursos que remetem a um retrocesso que coloca em cheque a recente democracia, dão vigor a estas experiências de performance citadas na pesquisa.



Foto 54 – Frame do Documentário Corpo Ruído “*Noise Body*” (2016)

Se o corpo e os experimentos são sempre inacabados, neste início de 2018, eles se mostraram particularmente reconstituídos a partir das novas relações de poder que se instauram. A presença de Judith Butler e Wendy Brown em novembro de 2017 em um evento sobre Democracia no SESC Pompéia, e a perseguição às duas intelectuais já chamara a atenção para a fragilidade da nossa capacidade de agir coletivamente e de dar voz ao outro.



Foto 55 – Frame do Documentário Corpo Ruído “*Noise Body*” (2016)

Neste sentido, o exercício de escrever esta dissertação foi mais do que uma tarefa acadêmica, a possibilidade de começar a encontrar um lugar de fala no mundo que deve seguir, em breve, na forma de doutorado para aprofundar algumas questões que emergiram no final do processo de estudo e necessitam urgentemente de novas pesquisas.



Foto 56 – Frame do Documentário Corpo Ruído “*Noise Body*” (2016)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** São Paulo, Martins Fonte, 2ªed., 1999.

BUTLER, Judith, GAMBETTI, Zeynep e SABSAY, Leticia. **Vulnerability in Resistance.** USA, Duke University Press, 2016

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

_____. **O Clamor da Antígona – O parentesco entre e vida e a morte.** Santa Catarina, Editora da UFSC, 2014.

_____. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética.** 2ª reimpressão. Belo Horizonte, Autêntica, 2017

_____. **Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity.** New York: Routledge, 2006.

_____. **Excitable Speech.** A Politics of the Performatives. New York: Routledge, 1997.

BROWN, Wendy. **Undoing the demos, Neoliberalism's Stealth Revolution.** Nova Iorque, Zone books, 2015.

CAGE, John. **Silence**. University Press of New England, USA, New England, 1973.

CORBIN, Alain. COURTINE, Jacques. VIGARELLO, Georges. **Historia del cuerpo III: Las mutaciones de la mirada: el siglo XX**. Madrid, Taurus Historia, 2006.

DAMÁSIO, R. António. **E o Cérebro Criou o Homem**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

DOLPHIJN, Rick & VAN DER TUIN, Iris. **New Materialism: Interviews & Cartographies**. Michigan, USA, Open Humanities Press, 2012

FABIÃO, Eleonora. Performance, Teatro e Ensino: Poéticas e Políticas da interdisciplinaridade. In:___ **Cartografias do Ensino do Teatro**. Orgs. Adilson Florentino e Narciso Telles. p.61-72. Uberlândia, EDUFU, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história e um modo de usar**. São Paulo: Duas Cidades, 1983

FOUCAULT, Michel. A “Governamentalidade”. In:_____. **Estratégia, poder-saber: ditos e escritos**, vol. IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 281-305.

_____, **Nascimento da Biopolítica**. Curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo, Martins Fontes, 2008.

_____, **Ética, Sexualidade, Política: ditos e escritos** vol. V. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____, **Microfísica do Poder**. ed 28º, São Paulo, Paz e Terra, 2014.

_____. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro, Petropolis, 20ª ed. Editora Vozes, 1999.

FRIEDMAN, Milton. FRIEDMAN, Rose. **Liberdade de Escolher: o novo Liberalismo Econômico**. Trad.Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Record, 1980, p 152.

GARCIA, Paula. **Corpo Ruído como procedimento na arte**. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina (FASM-SP). São Paulo, 2009.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. São Paulo, Annablume, 2015.

GREINER, Christine. **Leituras de Judith Butler**. São Paulo, Annablume, 2016.

___, Christine e KATZ, Helena. Por uma teoria do Corpomídia. In:___O Corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo, Annablume, 2005.

___, Christine e KATZ, Helena. **Arte e Cognição. Corpomídia, Comunicação, Política**. São Paulo, Annablume, 2015.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance. Do futurismo ao presente**. 3ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 2015.

HAYEK, F. A. **O caminho da servidão**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Instituto Liberal, 1987, p.91.

JONES, Amelia. e WARR, Tracey. **The artist's body**. NY, Phaidon Press Inc. 2012

LAPOUJADE, David. **William James, A Construção da Experiência**. São Paulo: n-1, 2017.

LE BRETON, David. **A antropologia do corpo**. Rio de Janeiro, Vozes, 2016.

____. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade**. Campinas: Papyrus, 2003.

MASSUMI, Brian. **Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts**. EUA, MIT Press, 2011

MANNING, Erin. **Always more than one. Individuation's Dance.** EUA, Duke University Press, 2013.

MORAES, Eliane. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille.** 2 ed. São Paulo, Illuminuras, 2012.

NYE, Andrea. **Teoria Feminista e as Filosofias do Homem.** Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1995

PLATÃO. **A República.** 11. ed. Tradução Maria Helena de Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado, processos de criação artística.** 2ª edição. Cecília Almeida Salles. – São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação.** São Paulo, Cultrix, 1968

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

www.paulagarcia.net

<https://pt.scribd.com/doc/92283195/Neoliberalismo-Milton-Friedman>

<http://www.comunidadeculturaearte.com/tag/neoliberalismo/>

<http://www.angelfire.com/planet/anpuhes/ensaio11.htm>

Primeiro Manifesto da Universidade Invisível. **Anarquia, Anti Cultura e Comunicação – Guerrilha**. In: ____ Revista Rizoma: Intervenção , 2002, p. 13-18 disponível em: http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_intervencao.pdf