

CORPORALIDADES RADICAIS: COMO ESPAÇOS ALÉM DA PELE

RADICAL CORPOREALITIES: AS SPACES BEYOND THE SKIN

Paula Garcia¹

RESUMO

Este artigo é parte de minha pesquisa de doutorado em andamento, no qual analiso um conjunto de práticas e ações artísticas que venho desenvolvendo há mais de duas décadas a partir dos procedimentos de produção do corpo em presença que flexionam seus agenciamentos, corporalidades e performance. Para este artigo, destaco a análise da performance #9, da série Corpo Ruído, de 2023, com foco na problematização do plano sonoro e as questões trazidas por essa perspectiva. Sob a forma de produção de corporalidades radicais, busco compreender, com ela, de que modo os procedimentos artísticos, especialmente a partir do plano da sonoridade, exploram o regime estético da obra, tendo como objetivo produzir uma ética e uma política na dimensão do sensível.

PALAVRAS-CHAVE:

Corporalidades radicais; Performance; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This article is part of my ongoing doctoral research, in which I analyze a set of artistic practices and actions that I have been developing for more than two decades, based on the procedures of producing the body in presence, which flex its agencies, corporalities, and performance. In this article, I highlight the analysis of the performance #9 from the Corpo Ruído series, 2023, focusing on the problematization of the sound plane and the questions brought by this perspective. In the form of the production of radical corporalities, I seek to understand how artistic procedures, especially from the perspective of sound, explore the aesthetic regime of the work, aiming to produce an ethics and politics in the dimension of the sensible.

¹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, CAPES e paulagarcia1951@gmail.com

KEYWORDS:

Radical corporeality; Performance; Contemporary art.

1 INTRODUÇÃO

Um dos objetivos conceituais da performance #9 Corpo Ruído é colocar em crise a noção de corpo estável submetendo-o ao conflito, desestabilizando-o pelos atravessamentos sonoros, e, desse modo, promovendo um “corpo ruído”, instável, em processo, em transformação. Ao longo do meu percurso artístico, venho criando uma série de performances em que cubro todo o meu corpo com ímãs de neodímio, que estão fixados em uma armadura de ferro customizada para meu corpo. Enquanto isso, colaboradores cobrem o corpo imantado com pedaços de ferro industriais e arremessam pregos até o meu corpo desaparecer sob esse detrito industrial. Nesse contexto, o conceito de Corpo Ruído aponta para uma corporalidade radical definida pela interseção de ao menos três fatores: precariedade, incerteza e risco.

Os ímãs são componentes do meu trabalho que servem para discutir o conceito de forças. Não apenas do tipo subjetivo invisível, mas também do tipo mais evidente de forças sociais que trabalham para consolidar um sistema de poder que acaba moldando elementos como corpos, sentimentos, subjetividades e verdades. Na experiência performática de Corpo Ruído, opero com corpos desmontados, em desmoronamento. Em última análise, o que proponho é um uso performativo do meu corpo em confronto com a sonoridade amplificada, “suporte material no qual as formas de conflito são inscritas” (Moraes, 2020: 67).

Desse modo, o trabalho intitulado #9 (da série Corpo Ruído), que performei por cinco dias por cerca de 30 horas, no South Bank Centre, em Londres, em 2023, dá continuidade à exploração de elementos dessa série que aprofundam interações entre o corpo e a tecnologia sonora. Nessa obra, utilizo, portanto, dispositivos acoplados ao meu corpo que geram e modificam sons em resposta aos seus movimentos e ao ambiente circundante. A performance, então, cria uma paisagem sonora viva que muda continuamente e reverbera de forma desestabilizadora no corpo do público, transformando cada gesto meu e de meus colaboradores em um agenciamento sonoro singular. Esse arranjo proporciona uma experiência imersiva para o público, onde o som se torna uma coextensão palpável do meu

corpo. Com isso, é possível observar o regime ético-estético da obra em sua dimensão do sensível, ou seja, em sua dimensão política.

Além disso, o ambiente de performance é intencionalmente minimalista, direcionando toda a atenção para o diálogo entre corpo e arquitetura sonora. Essa abordagem não apenas redefine a relação entre a artista e o público, mas também questiona a separação entre ela e o meio. Assim, o trabalho não só captura a atenção pela sua estética sonora, bem como provoca uma reflexão sobre a capacidade do corpo de comunicar e transformar espaços por meio da tecnologia.

2 CORPO RUÍDO COMO CORPORALIDADE RADICAL

A partir do plano sonoro da obra #9 Corpo Ruído, algumas questões emergem, especialmente no que tange à relação entre som, corpo e espaço, e, também, a respeito das implicações políticas e sensoriais dos tensionamentos que a experiência da obra se impõe. Nesse sentido, esse plano sonoro dá a ver diferentes significados e relacionamentos com a tecnologia, o corpo e o ambiente. Na experiência da performance, o som atua como uma extensão do meu corpo, para, assim, expandir seus limites físicos para além da pele, pois, por exemplo, os dispositivos sonoros (microfones de contato) acoplados junto à armadura que visto não apenas captam os sons, mas também modificam e amplificam as camadas sonoras geradas pelo meu movimento e, também, pelo ambiente em que a performance aconteceu.



Figura 1

Documento de performance de Paula Garcia no Southbank Center, em Londres, 2023.
Crédito: Martina O'Shea.

Nessa perspectiva, cria-se uma ideia de um corpo expandido ou, ainda, de corpos expandidos, em que o ruído e a reverberação alteram a percepção do corpo para mim e para o público. Essa experiência do corpo expandido na performance, assim, coloca a questão de como o corpo pode ser mediado e transformado pela tecnologia sonora, e essa camada sonora, nesse contexto, não é somente um fenômeno acústico, mas também uma extensão física e subjetiva do meu corpo e do corpo do público.

Assim, a camada sonora na obra #9 Corpo Ruído relaciona-se ao conceito de precariedade, pois, do modo como meu corpo está instável e vulnerável na performance, o som que emerge dos dispositivos é fragmentado, irregular e imprevisível, refletindo a percepção de instabilidade na performance, tal qual o ruído distorcido que atravessa o espaço amplifica a sensação de vulnerabilidade e, também, a noção de precariedade como um lugar de transição. Desse modo, surge a questão de como o som pode ser um agente de desestabilização, contribuindo para uma estética da precariedade e do desmoronamento, que estão implicados no meu gesto como artista. Portanto, a sonoridade aqui não é harmônica, mas dissonante, refletindo um corpo que está em constante risco e transformação.

Dessa forma, o plano sonoro de #9 Corpo Ruído cria uma interface para o público experimentar a presença do corpo e do som de maneira sensorial e direta, por meio do impacto material e sensorial que o som gera e, ainda, por alguns momentos de silêncio completo. Portanto, o som, nesse contexto, agencia a produção de presença e, com isso, ativa um dos principais aspectos da produção de presença, conforme Hans Ulrich Gumbrecht (2010), que é a atenção ao presente, ou seja, a capacidade de estar plenamente consciente do “aqui e agora”. Na performance analisada, a instabilidade e a fragmentação sonora criam uma situação em que o público é constantemente puxado para o presente, focado nas mudanças sonoras e em sua repercussão no espaço e no corpo. Nesse sentido, a sonoridade, em constante transformação, impede uma fixação no passado ou no futuro, exigindo uma atenção plena ao momento presente.

Para Achille Mbembe (2020), nacionalismo e imperialismo constituem o cerne da democracia liberal fundada sobre o colonialismo e a escravidão. Assim, Mbembe (2020) nos coloca um mundo em decadência, onde conceitos como humanismo e democracia não

suportam mais a ocultação da sua essência violenta e que se revela na contemporaneidade como seu limite, sobretudo pela forma como ocorreu a reação à descolonização pela qual sobreveio todo o poder do arsenal colonial guardado sob os ideais democráticos e todos os tipos de guerras convocadas à contra-revolução.

Para Mbembe (2020), não apenas o fato da descolonização ter sido violenta, mas a necessidade de ter sido violenta desmente a dissimulação de que a democracia ideal corresponderia a um mundo igualitário e sem guerras. Assim, a violência colonial nascida, considerada uma espécie de dolorosa saída civilizacional do humanismo ocidental, foi condição indispensável da existência das nações democráticas e seria retomada como outra saída para a descolonização e seus efeitos na reconfiguração do mundo e de suas fronteiras deflagrados no final do século XX e, dessa forma, enfatizando o caráter limitado da democracia e do humanismo das nações colonizadoras e imperialistas. Mbembe (2020) demonstra, nesse processo, que a democracia usa a violência como saída contra o que alega e justifica ser uma ameaça, porém, na verdade, apresenta uma violência contra aquilo que seriam seus propósitos humanistas e garantias de sua própria existência e corrompe-se a si própria.

Para elaboração dos contextos e conceitos presentes na obra aqui analisada, trago uma visão interseccional das relações de poder na sociedade a partir de Angela Davis (2016), filósofa e ativista, que propõe o conceito de interseccionalidade em seu livro *Mulheres, raça e classe*. Essa abordagem oferece uma lente crítica para compreender a complexidade das experiências de opressão e marginalização que muitas pessoas enfrentam em razão de sua identidade social. Davis (2016) argumenta que categorias sociais, como gênero, raça, classe e orientação sexual, não são separadas umas das outras, mas se interconectam e se interseccionam de maneiras complexas e dinâmicas. Portanto, assim como as forças invisíveis dos ímãs moldam o corpo da artista, essas forças sociais invisíveis moldam os corpos marginalizados, muitas vezes sem serem reconhecidas. Dessarte, a performance traz à tona essas forças ao torná-las tangíveis e visíveis no espaço performático para, enfim, desafiar o público a reconhecer o impacto dessas forças.

A interseccionalidade, portanto, reconhece que a opressão não é uma experiência singular, mas que as pessoas experimentam múltiplas formas de opressão e privilégio devido a sua interseção de identidades sociais. Importante mencionar que Achille Mbembe, em sua

entrevista para FLUP (Flup [...], 2021), nos diz que uma maneira de conseguirmos acabar com o racismo, e tudo que descende dele, seria aprendermos a nos organizar de outra forma, com o propósito de termos uma nova ideia daquilo que é comum a todos, uma ideia de comunidade. Nesse sentido, os pensamentos de Davis e Mbembe dizem que essas políticas de globalização e inimizade, afetam, nos dias atuais, não só pessoas pretas, mas também imigrantes, LGBTQIA+, cidadãos de baixa renda etc.

Portanto, para uma análise de questões sociais é importante abordar o conceito de interseccionalidade, porque ele desafia as abordagens simplistas e unidimensionais da opressão e reconhece a complexidade das experiências humanas. Permite trazer, ainda, uma compreensão mais ampla e inclusiva das lutas sociais e políticas, trabalhando em direção a um mundo mais justo e igualitário em todas as instâncias sociais.

No capítulo “A consumação do divino”, do livro *Políticas da Inimizade*, Mbembe (2020: 54) nos fala de como “as disposições paranóicas da nossa época se cristalizaram em torno de duas narrativas: a do(re)começo e a do fim, o Apocalipse”. Aqui ele nos coloca duas perspectivas acerca da existência humana, onde, na cultura Ocidental-Europeia,

a dominação se exerce pela via da modulação dos liminares catastróficos [...] considera-se que existe, na herança grego-judaica da filosofia que tanto marcou as humanidades europeias, um vínculo estrutural entre, de um lado, o futuro do mundo e o destino do Ser e, de outro, a catástrofe enquanto categoria simultaneamente política e teológica (Mbembe, 2020: 54).

O autor contrapõe essa visão binária da condição humana trazendo uma perspectiva nas tradições africanas antigas:

[...] o ponto de partida da interrogação sobre a existência humana não é uma questão do ser, mas a da relação, da implicação recíproca, isto é, da descoberta e do reconhecimento de uma carne além da minha. É a questão de saber como sempre me transporta a lugares distantes, simultaneamente diferentes do meu lugar e implicados nele. Nessa perspectiva, a identidade é uma questão não de substância, mas de plasticidade. É uma questão de co-composição, de abertura para o outro lugar de uma outra carne, de reciprocidade entre múltiplas carnes e seus múltiplos nomes e lugares (Mbembe, 2020: 55).

Trago, também, para a reflexão, a ideia de dissenso de Jacques Rancière (2005), que está relacionada à desestabilização das normas de percepção e organização dos corpos com a performance #9 Corpo Ruído, posto que meu corpo, na performance, é submetido a um

processo de desestabilização, onde atravessamentos materiais (ímã, ferro) e sonoros criam um corpo que se desfaz, desmonta e se reconfigura continuamente. Assim, essa desestabilização não é apenas física, mas também perceptiva, pois o corpo performático coloca em xeque as expectativas do público sobre o que constitui um corpo, seus limites e sua presença no espaço.

Portanto, o conceito de dissenso, em Rancière (2005), aponta para o que estava invisível ou inaudível que se torna visível e audível e, dessa forma, rompe com as formas consensuais de organizar o sensível. No caso da performance #9 Corpo Ruído, o corpo coberto por detritos industriais e transformado pelo som aponta para a ideia de dissenso ao desafiar as normas de visibilidade e de organização da corporalidade no espaço público. Portanto, o corpo não é apenas uma entidade estável e reconhecível, mas algo que está em constante transformação, evocando a ideia de que o dissenso é uma interrupção das formas estabelecidas de percepção e trazendo, com isso, uma dimensão política ao trabalho.

No livro *A Partilha do Sensível*, de Rancière (2005), o conceito de dissenso está vinculado às discussões sobre a política da estética e a reorganização das divisões do sensível. Assim, o autor descreve como a política implica uma nova forma de “partilhar” o sensível, ou seja, de criar novos regimes de visibilidade e audibilidade, o que está intrinsecamente relacionado ao conceito de dissenso, pois, como colocado pelo autor, a estética, nesse contexto, “é um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2005: 16).

Nesse sentido, o pensamento de Jacques Rancière (2005) é fundamental para entender a “política do sentido” através de sua teoria da partilha do sensível, que analisa como as formas artísticas contribuem para definir o que é visível, dizível e pensável em determinado contexto social. Assim, Rancière (2005) aponta para a capacidade da arte de reconfigurar as percepções e relações, criando espaços para a representação e a ação política. Importante, junto a essa proposição de Rancière (2005), relacionar as questões de uma epistemologia “flexível”, como nos coloca Paul Preciado em sua palestra *Eu Sou o Mostro que Vos Fala*:

Uma epistemologia é um fechamento do nosso sistema cognitivo que não apenas dá respostas as nossas questões, mas que define as próprias questões que podemos nos colocar em função de uma interpretação prévia dos dados sensoriais. Os paradigmas científicos são engajamentos compartilhados por uma comunidade social que, sem ter o caráter de axiomas infalíveis ou plenamente demonstrados, são largamente aceitos na medida em que servem

para resolver todo tipo de problema. Os paradigmas são “universos de discursos” nos quais reina uma certa coerência, uma certa paz tecno-semiótica, um certo acordo. Mas não são mundos de significação imutável. Uma epistemologia se caracteriza justamente pela flexibilidade (Preciado, 2022: 51).

Jacques Rancière e Paul B. Preciado oferecem perspectivas complementares sobre como as formas de conhecimento e expressão artística podem desafiar e remodelar as estruturas estabelecidas de percepção e cognição. Rancière (2005), através de sua teoria da partilha do sensível, discute a capacidade da arte de reconfigurar o que é visível, dizível e pensável dentro de um determinado contexto social. Ele sugere que a arte pode perturbar as normas perceptivas e discursivas, criando espaços para novas formas de representação e ação política. Essa reconfiguração não apenas altera a experiência estética, mas também possui implicações profundas na distribuição do poder e nas dinâmicas de inclusão e exclusão social.

Por outro lado, Preciado (2022), em sua exploração de uma epistemologia “flexível”, argumenta que nosso sistema cognitivo é estruturado por paradigmas que, embora não sejam infalíveis, definem as questões que consideramos pertinentes e as respostas que aceitamos como válidas. Esses paradigmas funcionam dentro de “universos de discursos” que mantêm uma certa coerência interna e facilitam um consenso ou uma “paz tecno-semiótica”. No entanto, Preciado (2022) também enfatiza a capacidade de mudança desses paradigmas, sugerindo que eles são suscetíveis a serem questionados e transformados.

Ao conectar essas ideias, vemos que tanto Rancière quanto Preciado valorizam a arte e o pensamento crítico como meios de desafiar e expandir os limites do que é considerado possível ou aceitável. A arte, nesse contexto, torna-se um veículo poderoso para a contestação e a renovação epistemológica, capaz de introduzir novas formas de pensar e de perceber que desestabilizam as normas vigentes. Isso ressoa especialmente com o argumento de Rancière (2005) sobre a arte como uma força disruptiva na partilha do sensível, pois realinha o que pode ser percebido e conhecido e, por extensão, o que pode ser imaginado e realizado politicamente. Assim, ambos os pensadores destacam a importância da flexibilidade e da mudança contínua nas epistemologias e nas práticas artísticas como fundamentais para a evolução cultural e política.

Outro aspecto conceitual importante para este artigo são as reflexões de Leda Maria Martins (2021), que nos coloca que a cultura imagética é composta por um conjunto de elementos que vão além das imagens propriamente ditas, incluindo, também, os gestos, as

formas de comunicação, os espaços e as relações sociais. Ela argumenta que a cultura visual é uma forma de construir o mundo em que o visível e o invisível se entrelaçam e se complementam; eles não se resumem apenas à dimensão física das imagens, mas também envolvem as formas de representação e de apresentação presentes, por exemplo, no campo das artes visuais.

Martins (2021) propõe que o visível e o invisível estão intrinsecamente relacionados, e que a percepção do mundo depende da capacidade de enxergar além do que é imediatamente visível. Dessa forma, Martins (2021) traz a questão do visível e do invisível como um elemento central para a compreensão da cultura visual e da educação, argumentando que a formação de um sujeito crítico e reflexivo depende da capacidade de enxergar além das aparências, de compreender as múltiplas camadas de significação presentes na cultura visual e de construir uma relação consciente e responsável com as imagens e com o mundo que o rodeia. Assim, aquilo que o corpo e a voz produzem são uma forma de conhecimento.

Nesse sentido, a abordagem da precariedade trazida por Luiz Claudio da Costa (2022), em que nos coloca que a “precariedade aparece ligada a imanência da vida, ao regime de presença próprio do ato, o aqui e agora da ação efêmera, experiencia que condiciona a existência ao devir, ao movimento e a mudança” (Costa, 2022: 34). Nesse trecho, o autor faz uma análise a partir de um texto de Lygia Clark, onde ela coloca, pela primeira vez, o termo precário em um artigo de 1963.

O encontro com o pensamento de Clark, através de Costa (2022), a respeito da questão da precariedade, conceito tão presente na minha prática artística e curatorial, me dá ancoragem e força para revelar as inquietações sobre o corpo na arte, por meio de experiências com performances que venho realizando há 20 anos. E, também, as reflexões acerca da precariedade trazidas por Costa (2022) a partir do trabalho de Clark: “questionam-se nesses trabalhos a fronteira entre o corpo e o mundo, a relação reversível, a porosidade” (Costa, 2022: 36).

Nesse sentido, elaborar a precariedade na minha prática artística aponta para o conceito de precariedade para uma dimensão política. Na performance #9 Corpo Ruído, o som torna-se uma força que desestabiliza a ordem estabelecida do sensível e, assim, desestabiliza as expectativas normativas sobre a experiência do corpo na arte, pois o som amplificado e dissonante pode ser visto como uma metáfora para a precariedade política dos

corpos que são marginalizados ou inviabilizados nas sociedades contemporâneas. Esses corpos, assim como o som na performance, existem à margem, em um estado de constante transformação e incerteza.

Dessa maneira, na performance *Corpo Ruído #9*, o som não é um elemento decorativo, mas, sim, uma extensão do corpo em precariedade, pois os dispositivos acoplados ao meu corpo geram sons em resposta aos meus movimentos e interações com o ambiente. Assim, essa paisagem sonora viva está sempre em fluxo, instável, refletindo a condição precária do corpo, que, na performance, é submetido ao risco e à fragmentação. O som amplificado e distorcido cria uma sensação de tensão e vulnerabilidade para, desse modo, evocar o conceito de precariedade no corpo, onde este está exposto a forças externas que o afetam diretamente.

3 PARA ALÉM DA PELE

No contexto da minha produção artística, a precariedade pode ser abordada como um operador que diz respeito à fragilidade e à vulnerabilidade implícitas nas obras e no meu corpo que atuam nas extremidades. A autora Christine Mello (2006, 2008) utiliza este conceito de extremidades para analisar como a precariedade, em suas múltiplas formas – material, corporal, subjetiva –, é explorada pelas práticas artísticas. Me interessa essa abordagem, pois ela traz a precariedade nas extremidades e revela a instabilidade das formas e a impermanência das estruturas, onde meus trabalhos da série *Corpo Ruído* carregam um processo constante de desmoronamento ou reconfiguração. Portanto, interessa observar como esse operador nas extremidades investiga como a precariedade das formas e a exposição ao risco tornam-se elementos centrais das extremidades nos trabalhos que compõem *Corpo Ruído*.

Assim, esse artigo buscou compreender as corporalidades radicais como uma abordagem do corpo nas minhas experiências artísticas em performance, que buscam romper com as definições postas no contexto da arte contemporânea. Por meio dessa abordagem, o corpo é visto como um campo de transformação contínua, permeável às forças externas, sejam elas materiais, tecnológicas ou sociais. Portanto, as corporalidades radicais exploram os limites do corpo para, assim, expandir suas fronteiras para além da pele, de forma que ele se torne um lugar de resistência, vulnerabilidade e ressignificação constantes. E, assim, em vez

de ser fixo ou estático, o corpo radical é um corpo que se expõe à precariedade, à fragmentação e à mutabilidade, desafiando normas sociais, estéticas e políticas ao operar em zonas limítrofes, de risco e incerteza.

REFERÊNCIAS

COSTA, Luiz Claudio. **A condição precária da arte**: corpo e imagem no século XXI. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

FLUP: “O Mundo de Joelhos”: Achille Mbembe entrevistado por Iman Rappeti: legendado. [Rio de Janeiro]: [s. n.], 2021. 1 vídeo (97 min). Publicado pelo canal @FLUPRJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3mWNaTYptB8>. Acesso em: 15 out. 2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

MELLO, Christine. Corpo e vídeo em tempo real. *In*: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2006.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *In*: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Inclusão social**: um debate

necessário? Belo Horizonte, [20--]. Disponível em: <https://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59>. Acesso em: 30 abr. 2023.

PERFORMANCE at Southbank Center. Artista: Paula Garcia. Londres: [s. n.], 2023. 1 vídeo (2 min). Performance do trabalho #9, da série Corpo Ruído. Disponível em: <https://paulagarcia.net/work/9-corpo-ruído-performance-realizada-no-southbank-center-em-londres/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**: relatório para uma academia de psicanalistas. Tradução de Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: 34 Editora, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução Ângela Leite Lopes. 2. ed. São Paulo: 34 Editora, 2018.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ, 2002.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.