

**TRAMAS ENTRE:** Arte da Performance; corpo político; grotesco, monstro e abjeto

**PLOTS BETWEEN:** Performance Art; political body; grotesque, monster and abject

**José Arnaldo Pereira**

[josearnaldopereira@hotmail](mailto:josearnaldopereira@hotmail.com)

Universidade Federal de Goiás

**Resumo:**

Proponho, neste artigo, tramar relações entre a Arte da Performance, o corpo político e as noções do grotesco, monstro e abjeto. Por meio de uma análise qualitativa de artigos, dissertações, teses e livros busquei compreender os posicionamentos, os sentidos, as noções empregadas, os procedimentos, as especificidades, as personalidades, as sociabilidades, percebendo, ainda, o que há de consensual e, ao mesmo instante, de contraditório, no empreendimento da trama proposta.

**Palavras-chave:** grotesco, monstro, abjeto.

**Abstract:**

I propose, plotting relations between the Art of Performance, the political body and the notions of the grotesque, monster and abject. Through a qualitative analysis of articles, dissertations, theses and books I tried to understand the positions, the senses, the notions used, the procedures, the specifics, the personalities, the sociability, realizing, still, what is consensual and, at the same time, contradictory, in the undertaking of the proposed plot.

**Keywords:** grotesque, monster, abject.

Neste artigo, proponho tramar<sup>1</sup> relações entre a Arte da Performance<sup>2</sup>, o corpo político e as noções<sup>3</sup> do grotesco, monstro e abjeto. Tais tramas serão estabelecidas, a partir de uma análise de literaturas, a saber: artigos, dissertações, teses e livros. Alerto que um dos objetivos aqui, não é saturar um debate, revisando toda a literatura existente sobre estas temáticas. Entretanto pelo contrário, é dar início a um debate e/ou visibilizar posicionamentos<sup>4</sup> com suas respectivas tensões, dentre múltiplos discursos.

---

1 Tramar, enquanto um atravessar por linhas-aspectos diferentes que não necessariamente estavam tramados, e uni-los, aqui é proposto como estratégia terminológica e metodológica.

2 Arte da Performance, ou Performance Arte, ou originalmente *Performance Art*, são expressões sinônimas (CAMARGO, 2015)

3 Noções, ou sentidos, ou termos são empreendimentos coletivos, sócio histórico cultural construídos (SPINK, 2000, 2010).

4 Posicionamento é uma posição assumida por personalidades e sociabilidades, nas produções discursivas. Absolutamente intencional (mesmo que inconsciente), fluido e contextual (SPINK, 2010).

A análise dessas literaturas se dá de forma qualitativa, buscando os sentidos e as noções empregadas, os procedimentos, as especificidades, as pessoalidades, as sociabilidades, percebendo ainda, o que há de consensual, contraditório e destoante. Adianto que nas escolhas estabelecidas como método analítico dessas literaturas, opto por escrever em primeira pessoa<sup>5</sup> (eu e/ou nós), como crítica a hegemonia dominante (efetivada em posicionamentos universalizantes, distanciados, neutros e impessoais, esboçados na escrita em terceira pessoa [ele/ela e/ou eles/elas]). Deste modo, as práticas da Arte da Performance quando emerge no século XX, é também resultante de um processo histórico de apropriação, crítico e de resignificação das artes vigentes na sociedade (GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989; FAGUNDES et al, s.d.). E uma produção discursiva, sendo ela constituída de posicionamentos (SPINK, 2000, 2010; SANTANA, 2008).

Para melhor compreensão dessa trama complexa, acredito ser importante debater a polissemia atribuída ao termo performance, apresentando uma breve historiografia, seus saberes e práticas bem como, seus desdobramentos com relação ao corpo e possíveis vinculações às dimensões de política. Ainda, compreender possibilidades de inter-relações das noções do grotesco, monstro e abjeto.

#### O termo performance e sua polissemia

Sobre o termo *performance* há uma quantidade de sentidos circunscritos e construídos por especialistas provenientes de uma grande gama de saberes e práticas, que atravessam as Artes, a Literatura, as Ciências Sociais (CARLSON, 2011), a Psicologia, a História Cultural, a Linguística, a Antropologia Cultural, a Semiologia, a Semiótica (CAMARGO, 2015), e os estudos do performativo da fala-linguagem de J. L. Austin e seus contemporâneos (PINTO, 2015). Gera-se assim uma complexa trama, pois tais sentidos atravessam-se, mesclam-se, confundem-se, auto excluem-se, colocam-se opostamente, dentre uma infinidade de possibilidades, o que colabora para ser inscrita uma rede de outros termos, sentidos, saberes e práticas, críticos especializados, desenvolvidos em função de tais relações.

---

<sup>5</sup> Escrever em primeira pessoa é um dos elementos em que os discursos são considerados: práticas, com efeitos/impactos, situados, parciais, ativos, interessados, escolhidos, com circulação em diversas versões e sócio construídos. Postura apresentada pelo *Construcionismo Social* (HARAWAY, 1995; SPINK, 2000, 2010, 2011; RASERA & JAPUR, 2005; MÉLLO et al, 2007; GERGEN, 2009).

Glusberg (1987) sublinha que ao termo performance podem ser atribuídos os seguintes sentidos: “execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um efeito acrobático”(p, 72). Carlson (2011) complementa, que ao mesmo termo pode ser atribuída a realização de determinado tipo de evento, ou performance social, sexual-gênero e/ou acadêmica. Camargo (2015), em sua revisão de sentidos, agrega o de apresentação pública, forma de se apresentar, performance dos deveres, uma conquista, performance no teatro, comportamento chocante, cumprimento, funcionamento, proeza e espetacularidade. Dessa revisão, algumas considerações podem ser tramadas. O termo performance é carregado de sentidos, por outro lado, esta multiplicidade de sentidos circulantes é exposta de forma, muitas vezes, não clara, misturada e confusa.

Sobre a origem histórico-linguística do termo performance, este vinculou-se à língua inglesa, advindo do francês antigo, *parformance*, no século XVI, derivação do latim, *per-formare* (GLUSBERG, 1987). Concordando, Camargo (2015) também argumenta da origem do termo no francês antigo, entretanto de escrita diferente, *parfournir*, junção do latim *per* (através) e *fournir* (prover, fornecer). Há registros da ocorrência da palavra em 1440, como resultante de *perform*, como *per+formare*. Camargo (2015) complementa que, para facilitar as análises sobre as performances, uma distinção deve ser feita entre as Performances Culturais e Arte. Por este viés, na construção da trama deste artigo enfoco as noções de Arte da Performance.

#### Arte da Performance: algumas considerações

A Arte da Performance está ligada a um contexto histórico e a um conjunto de saberes e práticas contestadoras, no âmbito das artes. Em uma dimensão internacional, tais ações contestatórias demarcavam o início do século XX na Europa e também nos Estados Unidos do pós-guerra. No contexto histórico brasileiro e em grande parte da América Latina, havia uma diversidade de eventos ocorrendo, tais quais: os movimentos da contracultura e dos *hippies*; processos de industrialização e capitalismo, que ganharam contorno de resistência militar (GONÇALVES, 2004; PALUDO, 2006; NASCIMENTO, 2011).

A emergência da Arte da Performance se dá em um momento histórico de instabilidade, contestação e discussão, o que evoca desestabilizações de noções tradicionais das artes, permitindo repensar discursos, normas, procedimentos, e especificidades. Desse modo, as performances artísticas são construídas em um ambiente que geram mais perguntas do que respostas, mais dúvidas do que certezas (COHEN, 1989; PALUDO, 2006; NASCIMENTO, 2011), atravessando temáticas, modos de agir, transversalidades entre áreas de conhecimentos, que até o momento nunca haviam sido pensadas.

A Arte da Performance, diferentemente das outras artes que almejavam a cisão com estilos anteriores, pondera entre o rompimento e a aglutinação, o que nos leva a percorrer a história de diversos países, evidenciando os rituais tribais, a Idade Média, o Renascimento, atravessando o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, a Escola de Bauhaus, os *Happenings* e a *Action Painting* de Pollock (GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989; FAGUNDES et al, s.d.; GONÇALVES, 2004; PALUDO, 2006; SANTOS, 2008; LIMA, 2010; CAMARGO, 2015). O emergir da performance, como arte independente, ocorre oficialmente após os anos 1960 e início da década de 70, fenômeno estadunidense, mais especificamente nova iorquino, que proliferou pelo mundo (GLUSBERG, 1987; GONÇALVES, 2004; GOLDBERG, 2006; NASCIMENTO, 2011; CAMARGO, 2015).

A Arte da Performance, segundo Glusberg (1987), tem sua erupção movida por dois acontecimentos significativos, sendo o primeiro uma série de atividades que suscitavam criações que rompiam fronteiras entre a dança e mesclavam-se aos elementos do *happening*. O segundo foi a fundação do movimento Fluxus, idealizado por George Maciunas, cujas práticas eram realizadas em “concertos”, que mesclavam *happening*, música experimental, poesia e performances individuais. Neste contexto, o imprevisto, a aleatoriedade e o improvisado foram elementos importantes a se considerar nestas mesclas e que ressoam nas produções performáticas da contemporaneidade.

A constituição de Arte da Performance se daria ainda tangenciada pela arte e tecnologia e também pela arte conceitual, que enfatiza a eliminação do objeto e o interesse pelo/no processo<sup>6</sup> de criação. Tais mesclas despontariam na *body art*, que juntamente à *live art*, se diluiria na Arte da Performance (GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989; GONÇALVES, 2004; LIMA, 2010).

---

<sup>6</sup> *Processo* assume-se em uma perspectiva performática, enquanto saber e prática que se calca no percurso, no desenvolver, no ciclo de progressão e reversão, um processo que não se fecha enquanto produto acabado. Sendo assim, inacabado, móvel, iterativo, permeável, instável, flexível, construído e/ou desconstruído (COHEN, 2006).

A Arte da Performance é, então, uma integração que busca escapar das limitações disciplinares. O processo integrativo de composição das linguagens se dá por justaposição e colagem, o que constrói saberes e práticas híbridos (GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989; GONÇALVES, 2004). Híbrida, justaposta, interdisciplinar, mesclada, frequentadora e “promíscua” em seus saberes e práticas, a Arte da Performance traz à tona uma postura indisciplinada e contestatória, sendo difícil defini-la, conceituá-la e/ou classificá-la, não fundando conceitos, pelo contrário, em busca constante de testar e experimentar possibilidades de práticas discursivas (GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989; MEDEIROS, s.d.; GONÇALVES, 2004; PALUDO, 2006; SANTOS, 2008; NASCIMENTO, 2011) subversivas.

Se é difícil defini-la justamente por sua postura de soma (epistemológica, ontológica, filosófica e metodológica) que aglutinaria diversos saberes e práticas de zonas vistas como distintas e idiossincráticas, a performance então mesclaria, artes visuais, dança, teatro, audiovisual, tecnologia, literatura/poesia (...) constituindo um processo híbrido e peculiar (GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989; GONÇALVES, 2004; SANTOS, 2008; DARRIBA, 2005; NASCIMENTO, 2011), de difícil ou até mesmo de impossível integração em um regimento artístico.

Por outro lado, Hanns (2005) argumenta que Goldberg (1979) confere à *Performance* Arte certo “estatuto de formalização”, ao momento que ela situa a inserção da performance enquanto forma de arte e linguagem autônoma. Vale então tensionar, que os sentidos atribuídos ao termo “estatuto” são instáveis, o que gera certo estranhamento terminológico, uma vez que esta noção trama-se aos saberes e práticas da Arte da Performance. Assim sendo, a noção de “estatuto”, quando pensada em interface às performances artísticas, apresenta certa problemática, pois com o termo “estatuto”, pode haver uma tentativa de agrupar todas as ações performáticas em um mesmo regimento. Nesse sentido, não seria melhor a utilização deste termo no plural, para contemplar a diversidade dos fazeres? Ainda assim, atentemos que mesmo desse modo, os sentidos circulantes do termo sugerem certa estabilidade e leis, enquanto as performances artísticas parecem apresentar um percurso contrário.

Não fechando a reflexão anterior e me apropriando dela, é nesta tensão que se enfatiza a dificuldade em realizar categorizações e afirmações precisas sobre a Arte da Performance. O que gera posicionamentos diversos de autores em uma tentativa de caracterizar as performances artísticas, tais como: movimento (GLUSBERG, 1987; CAMARGO, 2015), linguagem (COHEN, 1989),

teoria (CARLSON, 2011), gênero (SANTOS, 2008), linhagem (NASCIMENTO, 2011) postura, perspectiva ou saber e prática (...).

Reconhecer o panorama e a historiografia (SANTOS, 2008; DARRIBA, 2005; AGRA, 2015) da performance artística no Brasil, bem como conhecer as peculiaridades dos produtores de tais ações, seus interesses, caminhos metodológicos, escolhas e uma infinidade de elementos presentes em suas produções, perpassaria a noção de reflexividade<sup>7</sup>.

Parece que os estudiosos da Arte da Performance, concordam que o primeiro performer com destaque nacional no Brasil, foi o arquiteto, artista plástico e agitador cultural, Flávio Carvalho (1899-1973), com sua Experiência nº 2, em 1931. Com um chapéu em sua cabeça, avançou contrariamente a uma procissão de Corpus Christi, evento da “Semana Santa”. As pessoas tentaram matá-lo, todavia foi salvo pela polícia e, posteriormente, reuniu suas impressões em um livro (PALUDO, 2006; SANTOS, 2008; DARRIBA, 2005; NEGRISOLLI, 2012; AGRA, 2015). No Brasil, outros nomes se destacam, sejam de grupos ou pessoas (SANTOS, s.d.; SANTOS, 2008; DARRIBA, 2005; AGRA, 2015). Este destaque de pessoas e grupos se dá mediante uma quantidade de critérios, relações/vínculos institucionais e articulações políticas, territoriais, participação de eventos, galerias, mostras, interesses, destaques midiáticos, dentre tantos outros aspectos, o que leva à seleção, escolha e legitimação de certas(os) ações, pessoas, grupos em detrimento de outras(os). Entretanto, comuns e recorrentes a todas estas pessoas e grupos, eleva-se o corpo como principal materialidade performática e performativa (GLUSBERG, 1987; NORONHA, 2005; GOLDBERG, 2006; CARLSON, 2011). Compreendendo a significância dada ao corpo na Arte da Performance, o próximo tópico apresenta-se como um aprofundamento nessa temática.

#### Arte da Performance: o corpo e a política

O enfoque na Arte da Performance recai no modo como o corpo, ou o “EU”, se articula, corpo ou “EU” que fala e age em seu próprio nome, enquanto artista, pessoa e presença<sup>8</sup>. Isto é, na

---

<sup>7</sup> Ulrick Beck (*apud* SPINK, 2010) argumenta sobre a Modernidade Tardia, que gera uma série de desmitificações, dentre elas: da ciência e dos modos de existir. Assim a reflexividade se dá considerando um movimento interno, e outro externo, de revisão crônica. Neste caso, as performances artísticas são autoquestionadas pelos seus próprios fazedores (internamente) e pela sociedade (externamente).

<sup>8</sup> *Presença* é uma prática importante de sentidos difusos e complexos. Neste contexto, para que se perceba o performer e para que exista a performance, são necessárias corporificações – atentas e disponíveis –, realizadas ao

configuração de uma performance artística, as questões estruturais e ideológicas atravessam e são o corpo do próprio performer: em sua carne-pele-tecido epitelial, em suas vivências, histórias, anseios e concepções de mundo. Em meu caso, (des)guardo a experiência de meu corpo, vivenciando-o e responsabilizando-me pelo drama que flui por-entre-através-além de mim, fundindo-me com ele (GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989; GONÇALVES, 2004; NORONHA, 2005; PALUDO, 2006; PEREIRA, 2015; SCHULZ & HATMANN, 2009; CARLSON, 2011).

Partindo desta concepção, o corpo (suas experiências particulares e coletivas), na Arte da Performance, institui-se como a obra em si - “corpobra”- sua própria obra. É, ao mesmo instante, sujeito e objeto da arte-vida<sup>9</sup>. Integrando uma rede de fluxos simbólicos complexos, extremamente abertos, difusos, voláteis, discursivos e produtores de sentidos. O corpo, então, é o lugar que conduz, ritualiza, orquestra, opera, aciona e ativa inúmeros códigos móveis (GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989; MEDEIROS, s.d; GONÇALVES, 2004; DARRIBA, 2005; NORONHA, 2005; SANTOS, 2008). Ao performer, isto é, ao seu corpo resta re-arranjar estes inúmeros códigos simbólicos táteis, motores, acústicos, olfativos, cinestésicos, gustativos e visuais, a favor de seu roteiro-objetivo, coconstruindo<sup>10</sup> um tempo-espaço de experimentação performática (GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989).

O corpo se trama a política. Isto ocorre segundo Nascimento (2011), mediante o reconhecimento deste corpo performático, que é assumido como uma possibilidade de engajamento. É a partir do corpo neste processo de engajamento político e interação público-íntimo, que buscamos definir nossa identidade, nos diferenciamos, discriminamos e hierarquizamos relações humanas. Temos, portanto, a noção de corpo como uma materialidade móvel, relacional e

---

vivo. Devido à quantidade de elementos envolvidos, à idiosincrasia de cada *performer* e à mobilidade de sentidos, temos a presença e sua definição como uma problemática constante na atualidade (MEDEIROS, s.d; GOLDBERG, 2006; PALUDO, 2006; NASCIMENTO, 2011; MEDEIROS, 2014).

9 A *Arte da Performance* é um lugar fronteiro (GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989). Assim, desde as primeiras performances, busca-se eliminar a separação entre arte e vida (GOLDBERG, 2006).

10 Coconstrução é uma experimentação performática que se dá considerando uma diversidade de elementos coletivos, multidirecionais e simultâneos que interagem/participam no aqui-agora entre si: espaço-tempo, performers, artistas e interatores. O termo *interator*, é utilizado para denominar “expectadores” convidados a participarem ativamente do processo (MEDEIROS, s.d), o que desvia o conceito de autoria e ação unilateral. Constituindo assim um espaço conjunto-coletivo de participações, desnaturalizando o saber/prática de *expectador*, enquanto passivo, reativo, observador/contemplativo, distante, e oferecendo a ele um lugar de atividade, de agente, potencial para a experimentação (HANNIS, 2005; NASCIMENTO, 2011). Deste modo, propiciar autonomia é uma articulação complexa política, que emerge das interações performáticas.

discursiva, suporte de um conjunto variável de atributos, que o estrutura e o constrói, em um sentido performativo que o *inscreve* (DIAZ, 2013).

Assim, a imagem do corpo é constituída em um espaço social e pessoal, na medida em que suas evidentes marcas visuais, biológicas ou não, são expostas e, por vezes, criam certas características do próprio sujeito, do grupo do qual participa e ao qual quer pertencer, como também, podem gerar uma diversidade de efeitos, desde naturalizações enganosas (GONÇALVES, 2004), discriminações, preconceitos, querereres, lugares e posicionamentos. Este corpo político, biológico-social-histórico-cultural, em conflito pelo que é ou está e o que almeja, com inscrições repercutidas de suas marcas biológicas e culturais, evoca um corpo-agente-político, admitido como um elemento simultaneamente constitutivo, constituído e modificador, de uma sociedade/estado. Assim Santana (2008) argumenta, destes corpos situados, que ao mesmo instante ocupam localidades, regionalidades, nacionalidades e globalidades, que se integram à polis, transformando-a.

O corpo político, portanto, realiza uma transformação social (SANTANA, 2008), colocando-se como materialidade relacional (DIAZ, 2013) expressiva, performativa, máxima e singular (LIMA, 2010). Ele apresenta possibilidades infinitas de inventar, recriar, mobilizar, resistir, negar, denunciar, visibilizar, criticar, libertar, gritar, ocupar, opor, fluir, transgredir, protestar, disputar, desviar, questionar, desestabilizar, desvelar pudores e inibições. Podemos examinar seus mecanismos internos, externos, sua perversidade e seus gestos (SANTOS, s.d.; MEDEIROS, s.d; PALUDO, 2006; NASCIMENTO, 2011; MEDEIROS, 2014), por meio de sua arte-vida, contra as questões de injustiça, padronizações governadas por normas rígidas, globais e hegemônicas, nem sempre corretas, mas socialmente aceitas (SANTOS, s.d.). Este corpo performático terá uma dimensão política toda vez que propiciar transformação e reflexão sobre contexto, parâmetros, modos de organização, e posicionamentos (PALUDO, 2006; NASCIMENTO, 2011), operando por meio de discursos corporificados, afetuosos e sensoriais.

O corpo na Arte da Performance, configura as questões da corporeidade e do próprio humano, podendo, se almejar, alinhar-se aos movimentos sociais (GOLDBERG, 2006), o que se evidencia como importante munção para as minorias sociais (mulheres, negros, homossexuais, colonizados, imigrantes, indígenas, dentre outros). Tem suas corporificações atravessando as temáticas, o mais amplamente possível, tais como corpo, sexo e gênero; corpo e psicossomática;

corpo e estados violentos; corpos e marcas culturais; corpo, erotismo e pornografia; corpo, cotidianidade e intimidade; o corpo, o real e o virtual (DARRIBA, 2005; NORONHA, 2005; SANTOS, 2008; NASCIMENTO, 2011); e o corpo, cidade e urbanidade. Tais corporificações reverberam a tentativa e a busca de uma construção de posicionamentos pluralizados, flexibilizados (SCHULZ & HATMANN, 2009).

#### Corpo Político: grotesco, monstro e abjeto

É esse corpo pluralizado, diferente e licencioso, que possui seus limites permeáveis, abertos e flexíveis, que estão misturados aos comportamentos de animais, objetos e aos outros corpos (BANES, 1999), em contrariedade ao hegemônico. Corpo que é denominado por Banes (1999) como *corpo grotesco* (e/ou efervescente), que aciona um corpo performático político em que a cultura não oficial, isto é, marginalizada, tem aberto fissuras no decoro, nas padronizações, na hegemonia, nas naturalizações (...) da cultura oficial.

Pontuo, também a noção de grotesco apresentada por Bakhtin (2010), sendo que grande parte da historiografia e efeitos do termo, emerge(m) do mesmo. Os estudiosos contemporâneos a ele, citando-o, delimitam que a origem do termo grotesco, deriva de *grotta* (gruta), *la grottesca* e *grottesco*, estando datado no século XV. O termo foi utilizado para denominar objetos, gravuras e pinturas, com formas inacabadas, abertas e fantásticas metamorfoses de figuras humanas com animais, plantas e espaços, fugindo da representação real do mundo, encontradas(os) nas escavações dos subterrâneos das Termas do Tito e em outras regiões próximas da Itália, em Roma (GONÇALVES, 2002; SANT'ANNA & SEGANTINI, s.d.).

Outra consideração que se trama juntamente ao grotesco é da “cosmovisão carnavalesca”. O carnaval na Idade Média era visto como uma mistura festiva do mundo e do corpo, que gerava uma faceta de humor. O riso como uma aresta do humor, portanto, oferecia liberdade aos ritos e às festas populares, sendo visto como transgressivo, infernal e perigoso. Nesse contexto, o clero controlava e manipulava esta manifestação (FERREIRA, 2002; ALMEIDA, 2007; ESQUIVEL, 2009), já que ela integrava as classes sociais, desestabilizando a ordem e deformando a organização estabelecida, o que invertia e fustigava as hierarquias (GONÇALVES, 2002).

Por este viés, a noção do grotesco, alicerçada pela conceituação da cosmovisão carnavalesca, gera manifestos de desordem, desregramento, caos e subversão de uma forma. Configuração que tensionava o poder vigente na Idade Média e a garantia de seu controle, já que para este era interessante e importante, manter a assimetria entre as relações e classes sociais. Essa assimetria pode ser refletida em uma distinção entre o “alto e baixo corporal”, outra conceituação que em rede alinha-se ao grotesco e à cosmovisão carnavalesca. O alto e o baixo corporal apresentam uma relação extremamente simbólica, e popularmente corrente, em que o alto tem relação com o elevado, o transcendente, e seu inverso, o baixo, está relacionado aos órgãos genitais, ao traseiro, ao ventre, ao excremento, ao resto (FERREIRA, 2002; ALMEIDA, 2007; ESQUIVEL, 2009). A distinção e a assimetria estabelecidas entre o alto e o baixo corporal assumem exatamente a função de reafirmar o distanciamento social e de modos de existir entre uma classe e outra, afirmando lugares de atuação, domínio e de poder polarizado.

Desta maneira, o alto corporal seria representado na figura dos nobres e do clero, que estariam vinculados a uma cultura oficial, rígida, estável, religiosa, controladora e equilibrada. O corpo e o discurso destes, conseqüentemente, são elevados, acabados, sérios, refinados, puros, homogêneos, fechados, completos, proporcionados, simétricos, dignos, decorosos, contidos, eternos, perfeitos, perpétuos, absolutos, detentores da verdade dominante e legitimados pelo regime vigente (GONÇALVES, 2002; SANT’ANNA & SEGANTINI, s.d.; ALMEIDA, 2007; ESQUIVEL, 2009). É justamente nesta matriz regulamentada, hegemônica, normativa, natural, validada e correspondente à verdade, que os sujeitos foram formados obrigatoriamente, e que se produz o polo contrário, que é o “excluído” (DÍAZ, 2013; PEREIRA & CARVALHO, 2015): o domínio do “baixo corporal”, o corpo grotesco.

O baixo corporal nesta distinção relaciona-se a uma cultura popular não oficial, às mudanças sociais, oposto ao sério e ao controle, subversivo ao metamorfosear as formas, os objetos, os elementos da natureza e as partes dos corpos, sedimentando-se em um sistema de imagens grotescas, exageradas e desmensuradas. O baixo corporal é desobediente, festivo e “sorridente”, conseqüentemente gerando temor à oficialidade (FERREIRA, 2002; ALMEIDA, 2007; ESQUIVEL, 2009).

O *corpo grotesco*, então é dialético, sempre em um processo de vir-a-ser, abrangendo estados duais e/ou múltiplos, interiormente e/ou exteriormente. Que desafia a representação

clássica elitista. Torna-se símbolo profundamente político, ao inverter e virar, o baixo pelo alto, o dentro para fora, desorganizando as categorias biológicas e as classificações sociobiológicas (raciais e sexuais) (BANES, 1999). Por este viés, o corpo e o discurso grotesco seriam constante movimento, heterogêneos, hiperbólicos, exorbitantes, alegóricos, agigantados, excedentes, palpitantes, efervescentes, doentes, incompletos, mutilados, fragmentados, disformes, deformados, desordenados, confusos, imundos, abertos, protuberantes, irregulares, secretantes, múltiplos, inumanos, em trânsito e em recomposição, impuros, obscenos, vulgares, indecentes, estranhos, perigosos, assustadores, monstruosos e diabólicos (FERREIRA, 2002; GONÇALVES, 2002; SANT'ANNA & SEGANTINI, s.d.; ALMEIDA, 2007; ESQUIVEL, 2009).

O grotesco, então, era visto ocupando e ocupado pela(o) mentira, múltiplo, impuro, indecente e o disforme. Tais características salientam a noção de corpo monstro. O corpo monstro (GONÇALVES, 2002; SANT'ANNA & SEGANTINI, s.d.; ALMEIDA, 2007; ESQUIVEL, 2009) se assemelha à noção do grotesco, já que esse é um cruzamento disforme, contempla características de humanos e de outros seres. Sendo assim, Pereira & Carvalho (2015) complementam, é um híbrido entre animalidade e humanidade, tendo contemplado a mistura de duas espécies, de dois indivíduos, de dois discursos, de dois comportamentos, de duas, ou mais partes iguais e/ou diferentes em um só corpo.

Segundo Courtine (2004), o corpo monstro ou monstruoso em uma historiografia apresenta dois momentos. O primeiro, em que este corpo seria assíduo nas festas populares do século XIX, como entretenimento, distração e a serviço da classe dominante. Uma espécie de espetáculo dos monstros, que era extremamente lucrativo, em que os olhos passeavam tranquilamente pelas “bizarrices”, “deformidades humanas”, “animais extraordinários”, “excentricidades”, “fenômenos vivos”, “erros da natureza” – assim chamados. O segundo momento, reservado ao século XX, em que arrancado da espetacularidade, torna-se legitimamente sujeito à observação médica e objeto da opinião pública. As autoridades públicas passam a se preocupar com os perigos que a exibição deste corpo monstro pode gerar à ordem e à moral. Assim, os efeitos e impactos são outros: olhos atônitos, indiferença, desvio, esconder, pânico, silêncio, afastamento, esQUIVA e objeto de constrangimento social.

O corpo grotesco, ou monstro, se encontra em um lugar de fronteira, em que os limites se aproximam e interpenetram-se. Carregado de aspectos da dita normalidade, mas que ao mesmo

instante se desvia dela. Na contemporaneidade, o monstro é aquilo que não poderia *ser* e está atrelado à infração de uma lei “natural”. Trata-se de normalidades deformadas, intencionalmente ou não (GONÇALVES, 2002; ZOBOLI, CORREIA, SILVA & BOMFIM, 2014).

Assim, o corpo e as corporificações estão diretamente ligados ao grotesco e ao monstro, na medida em que não seguem as normalidades e as naturalizações que deveriam abarcar, gerando muitas indefinições, dúvidas e incertezas. Este corpo grotesco e monstro é justamente considerado pela cultura oficial, “o que não deveria existir” e que “deveria desaparecer”, pois segundo Esquivel (2009), destrói as ordenações e abre crateras onde acreditávamos caminhar com segurança e reconhecimento, o que ocasiona, muitas vezes, sentimentos ambíguos e simultâneos, tais quais: a admiração e o temor (ZOBOLI, CORREIA, SILVA & BOMFIM, 2014), a atração e a ameaça (VILLAÇA, 2006) a curiosidade e o estranhamento, ou repulsa (COURTINE, 2004).

Dessa forma, o corpo grotesco e monstro surgiria como um desvio da norma, simultaneidade, um movimento, um espaço de risco, quebra da unidade, dessemelhança, não-identidade, diferença e abjeção (VILLAÇA, 2006; SANT’ANNA & SEGANTINI, s.d.), abjeção que pulveriza o sujeito não nomeando-o, ou imaginando-o, deslocando-o das regras do jogo de relações sociais, que este corpo parece não reconhecer. O corpo colocado como abjeto questiona a sua solidez, bem como, ao invés de perguntar-se sobre seu “ser”, inquirir sobre seu “lugar”. Torna-se contingencialmente perturbador ao sistema, à ordem, às regras, aos limites, à lei e à moral (KRISTEVA, 1988). São corpos e vidas abjetas, cujas materialidades não importam, assim sendo não protagonistas, excluídos, rechaçados, ignorados, desmaterializados, marginalizados, apagados pelos discursos e ininteligível culturalmente, como também, necessários e à sombra, para que o sujeito normativo seja marcado (MEJER & PRINS, 2002; DÍAZ, 2013; PEREIRA & CARVALHO, 2015).

Este tópico, portanto, nos auxilia a entender que o corpo e o discurso grotesco, por consequência são um monstro, uma vez que estes termos partilham seus sentidos. Corpos e discursos disformes ao que a normatividade, a naturalização e a hegemonia estabelecem. Estes corpos e discursos, que estão abjetos, são mobilizados a não serem vistos, “não objetos”, não sujeitos, considerados como menos ou de nenhuma valia, pelo regime vigente. Penso que nesta zona, deva emergir com veemência a noção de um corpo político monstro/grotesco para se posicionar e requerer seus direitos como cidadão. A Arte da Performance, portanto, pode ser uma importante aliada neste processo de conquista, posição, busca, luta e reflexão crítica.

## Considerações Inconclusivas

Como é difícil se posicionar! (PEREIRA, 2015) Meu corpo político performático não normativo impacta de forma incerta, duvidosa e questionável, produzindo, tanto a mim, quanto aos outros, contágios, contaminações e infiltrações de instabilidades. Corpo que negocia entre a segurança (do objetivo estabelecido da performance artística e de meu corpo) e o desconhecido (da coconstrução em um espaço-tempo, no aqui-agora). Corpos que interagem com o resto-dejeto, arroto, vômito, sujeira, que se tornam processo-obra-processo, reaproveitados (VILLAÇA, 2006), saem da obscenidade, e sobem à cena os corpos imundos, desordenados, secretantes, estranhos, diabólicos, em constante movimento, heterogêneos, diversos e diferentes.

Corpos diferentes, com suas experiências particulares e por vezes comungadas: negras, pardas, mulher/homens, sexualidades não normativas (...), tentam emergir de suas abjeções. E ganhar vozes, visibilidades e cores, ao saírem das margens/sombras. Ao propagar discursos e questionamentos políticos, por meio de vidaS-corpoS-arteS, lutam por interesses e questões, que podem ser particulares, entretanto, podem simultaneamente contemplar as minorias sociais.

Cada qual a seu modo, os/as performers orquestram o simbólico a favor de seu objetivo, estruturando grandes categorias, tais quais: pensar o desperdício de alimentos, ou uma fome existencial, ou “o que queremos comer e como queremos ser comidos”, ou propagar a desorganização como elemento organizante. E os interatores coconstróem um espaço de experimentação potencial, do qual são retirados fragmentos de pensamentos, reflexões, discursos, indagações, imagens (...), e como Schulz & Hatmann (2009) argumentam, isso possibilita criar e visibilizar outros modos de existir plurais, flexíveis e abertos.

Desse modo, a Arte da Performance é construída como um saber e prática, monstro e grotesco, ao nascer da impureza, simultaneidade, hibridez e mistura de diferentes produções discursivas: artes visuais, linguagens, aspectos do Construcionismo Social, história, textos feministas, dentre outros. Em suas ações, a performance pode gerar sentimentos simultâneos, ambíguos e confusos (VILLAÇA, 2006; ZOBOLI, CORREIA, SILVA & BOMFIM, 2014). Vale-se de e aceita práticas de auto-flagelação, mutilação (NEGRISOLLI, 2012), lida com dejetos, transformações,

desregramentos, desmensuramentos, desordenamentos, mutualismos (...) sendo e/ou transformando-os em processos artísticos políticos.

A Arte da Performance, nessa trama, se legitima como importante arcabouço teórico/prático, estratégia e zona de ação política acolhedora para corpos grotescos, monstros e abjetos. Na medida, que não se perpetua como verdade, porém contribuindo para a circulação de múltiplas versões e autoquestionamentos em movimento, gerando processualidades inconclusivas, potencialmente abertas a serem revisitadas e refletidas, sendo embasada em uma política da diferença ao ser indisciplinada e questionadora, eclodindo matrizes excludentes, culturas oficiais, hegemonias e normatividades. A trama aqui foi um importante recurso metodológico, para amarrar o que aparentemente estava separado, (e simultaneamente separar o que estava alinhavado), gerando esta produção discursiva reflexiva.

## Referências

AGRA, Lúcio. Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 1, n. 2, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/34768/18313>. Acesso: 20 jan. 2016

ALMEIDA, Rogério Caetano de. **O corpo grotesco como elemento de construção poética nas obras de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde**. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BECK, Ulrich. **Risk Society – towards a new modernity**. London: Sage, 1993. (Published in Germany in 1986).

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Per-Formance e Performance Art: superar as velhas traições**. In: CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONILIO, Paulo (orgs.). *Performances da Cultura: ensaios e diálogos*. Goiânia: Kelps, 2015. p. 19-30.

COURTINE, Jean-Jacques. **O desaparecimento dos monstros**. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). Ética e cultura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARLSON, Marvin. **O que é a performance?** In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica. Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho: Edições Humus, 2011.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COHEN, Renato. **Work in Progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DARRIBA, Paula. **Um breve panorama sobre a Performance no Brasil**. In: ALCÁZAR, Josefina; FUENTE, Fernando (org.). Performance y arte-acción. México: Ediciones sin Nombre: Citru: Ex Teresa, 2005. Texto original em espanhol publicado sob o título “Fusión de Lenguajes”.

DÍAZ, Elvira Burgos. Desconstrução e subversão: Judith Butler. **Sapere Aude**. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, v. 4, n. 7, jul. 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5543>. Acesso em: 10 Abr. 2015.

ESQUIVEL, Talita Gabriela Robles. **Corpo Grotesco**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.

FAGUNDES, Felipe Cabral de Araújo; BEZERRA, André Luiz Rodrigues; CIOTTI, Naira. Pedagogias da Performance. **Rio Grande do Norte**. 2009. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/humanidades2009/Anais/GT01/1.2.pdf>. Acesso em: 10 maio 2014.

FERREIRA, Jerusa Pires. “Alto”/ “Baixo”: O grotesco corporal e a medida do corpo. **Projeto História**. São Paulo, v. 25, dez. 2002. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/10598/7888>. Acesso em: 12 abr. 2016.

GERGEN, Kenneth J. O movimento do Construcionismo Social na psicologia moderna. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, v. 6, n. 1, 2009. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2009v6n1p299/10807>. Acesso em: 10 jun. 2015.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, Albertino. O delírio da disformidade: o corpo no imaginário grotesco. **Comunicação e Sociedade**, v. 4, 2002. Disponível em: [https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/.../1/albertino\\_n.pdf](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/.../1/albertino_n.pdf). Acesso: 12 abr. 2016.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. **LOGOS 20: corpo, arte e comunicação**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 20, jan./jun. 2004. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/logos/article/view/14676/11144>. Acesso em: 15 jan. 2016.

HANNS, Daniela Kutschat. **Considerações sobre o corpo e o futuro da arte**. In: GARCIA, Wilton (org.). **Corpo & Arte: estudos contemporâneos**. São Paulo: Nojosa, 2005. p. 43-49.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, 1995. Disponível em: [http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1065\\_926\\_hARAWAY.pdf](http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1065_926_hARAWAY.pdf). Acesso em: 10 jun. 2015.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la Perversión: ensayo sobre Louis Ferdinand Céline**. México: Siglo XXI editores, 1988.

LIMA, Mauricio Marcelino de. **Performance: o corpo como expressão máxima e singular**. In: SEMINÁRIO NACIONAL EM ESTUDOS DE LINGUAGEM, 2., 2010, Paraná. Anais [...]. Paraná: UNIOESTE, 2010. Disponível em: [http://cac.php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD\\_IISnell/pages/simposios/simposio%2015/PERFORMANCE%20%20CORPO%20COMO%20EXPRESSAO%20MAXIMA%20E%20SINGULAR.pdf](http://cac.php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD_IISnell/pages/simposios/simposio%2015/PERFORMANCE%20%20CORPO%20COMO%20EXPRESSAO%20MAXIMA%20E%20SINGULAR.pdf). Acesso em: 15 jan. 2016.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Performance, Charivari e Política. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, n. 1, v. 4, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/41695>. Acesso em: 20 ago. de 2014.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Performance artística no vivo e ao vivo. **Performance Presente Futuro**, 2009. Disponível em: <http://www.artesquema.com/wp-content/uploads/2009/01/bia-medeiros.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2016.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Arte, Performance e Rua. **Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP**, v. 7, n. 12, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/580/536>. Acesso em: 15 jan. 2018.

MEIJER, Irene Costera; PRINS, Baukje. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009). Acesso em: 10 jun. 2015.

MÉLLO, Ricardo Pimentel; SILVA, Alyne Alvarez; LIMA, Maria Lúcia Chaves; DI PAOL, Angela Flexa. Construcionismo, práticas discursivas e possibilidades de pesquisa em psicologia social. **Psicologia & Sociedade**, v. 19, 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822007000300005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822007000300005). Acesso em: 10 jun. 2015.

NASCIMENTO, Ana Reis. **Performance. Corpo. Contexto: trajetos entre arte e desejo**. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

NEGRISOLLI, Douglas. O Corpo do performer nas artes visuais. **Trama Interdisciplinar**, n. 2, v. 3, 2012. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5423/4004>. Acesso em: 15 jan. 2016.

NORONHA, Márcio Pizarro. Imagens do corpo e embodiment das imagens: a circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética). **Sociedade e Cultura: Revista da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás**, v. 8, n. 2, 2005. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/703/70380210.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2014.

PALUDO, Luciana. **Corpo, fenômeno e manifestação: performance**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

PEREIRA, José Arnaldo. Performances públicas e gênero: como me posiciono? **Jornal RUARADA: publicação do grupo de Teatro de Rua Fabricantes e Matulão**. n. 10, Ano 05, set. 2015.

PEREIRA, Tamires Tolomeotti; CARVALHO, Fabiana Aparecida de. Notas sobre a história do corpo: do grotesco ao abjeto. In: **SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO SEXUAL (SIES)**. 4. 2015, Maringá. Anais [...]. Paraná: Universidade Estadual de Maringá, 2015. Disponível em: [www.sies.uem.br/trabalhos/2015/601.pdf](http://www.sies.uem.br/trabalhos/2015/601.pdf). Acesso em: 20 set. 2016.

PINTO, Joana Plaza. **Do performativo à performatividade: a vulnerabilidade à linguagem**. In: CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONILIO, Paulo (orgs.). Performances da Cultura: ensaios e diálogos. Goiânia: Kelps, 2015. p. 31-35.

RASERA, Emerson Fernando; JAPUR, Marisa. Os sentidos da construção social: o convite construcionista para a Psicologia. **Paidéia**, v. 15, 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-863X2005000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863X2005000100005). Acesso em: 10 jun. 2015.

SANT'ANNA, Antônio Vargas; SEGANTINI, Karina Pedigoni. **"Tomai, comei, isto é meu corpo": a resistência do grotesco**. 2011. Disponível em: <https://karinasegantini.wordpress.com/2011/02/08/tomai-comei-isto-e-meu-corpoa-resistencia-do-grotesco1>. Acesso em: 20 fev. 2016.

SANTANA, Ivani. Performance, corpo e tecnologia. **Revista Cultura Visual**, Salvador, n. 11, nov. 2008. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3671/2706>. Acesso em: 20 jan. 2016.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da performance art no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, dez. 2008. Disponível em: [http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze\\_mario.pdf](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf). Acesso em: 20 jan. 2016.

SANTOS, José Mário Peixoto. Corpo, Política e Performance Art na Bahia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**. v.10, nº 1, janeiro/junho 2011, p. 105-111. Disponível em: [https://superficialdosensivel.files.wordpress.com/2013/03/revista\\_do\\_programa\\_de\\_pc3b3s-graduac3a7c3a3o\\_em\\_arte\\_da\\_unb\\_v10\\_n1\\_janeiro\\_junho\\_2011.pdf](https://superficialdosensivel.files.wordpress.com/2013/03/revista_do_programa_de_pc3b3s-graduac3a7c3a3o_em_arte_da_unb_v10_n1_janeiro_junho_2011.pdf) Acesso em: 20 jan. 2016.

SCHULZ, Cláudia; HATMANN, Luciana. Performance: a exposição de um corpo não ficcional. In: **ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS**. 18., 2009, Salvador. Anais [...]. Salvador, UFBA, 2009. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/claudia\\_schulz.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/claudia_schulz.pdf). Acesso em: 20 jan. 2016.

SPINK, Mary Jane. **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**. São Paulo: Cortez, 2000.

SPINK, Mary Jane. **Linguagem e produção de sentidos no cotidiano**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Sociais: ABRAPSO, 2010. E-book. Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/w9q43/pdf/spink-9788579820465.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2014.

SPINK, Mary Jane ; FIGUEIREDO, Pedro; BRASILINO, Jullyane. **Psicologia Social e Pessoaalidade**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Sociais; ABRAPSO, 2011. E-book. Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/xg9wp/pdf/spink-9788579820571.pdf>. Acesso: 20 jul. 2014.

VILLAÇA, Nízia. Sujeito/Objeto. **LOGOS 25: corpo e contemporaneidade**. Rio de Janeiro, ano 13, jan./jun. 2006. Disponível em: [www.logos.uerj.br/PDFS/25/07\\_Nizia\\_Villaca.pdf](http://www.logos.uerj.br/PDFS/25/07_Nizia_Villaca.pdf). Acesso: 20 jul. 2014.

ZOBOLI, FABIO; SILVA, Renato Izidoro da; CORREIA, Elder Silva; BOMFIM, Evandro Santos de Melo. O híbrido e o grotesco: das relações do corpo com a tecnologia. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, ano.12, v.1, n. 23, 2014. Disponível em: [www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/10080](http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/10080). Acesso: 20 jul. 2015

Artigo submetido em 23/08/2020, e aceito em 03/08/2021.