

Gesto na boca vazia

Mariana Katona Leal

O gesto entendido como meio para a expressão artística na arte contemporânea, articulando a materialidade da superfície de trabalho e envolvendo a linguagem artística, é elemento que, através da ação de um corpo, pode relacionar a arte ao meio a que ela seja capaz de expressar as nuances do ato de sua elaboração e as relações de seus dispositivos. O corpo é cogitado em suas possíveis expansões sem a fala oral, circunstâncias que, ligadas às linguagens escolhidas para seu pensamento crítico, delineiam a análise do gesto que se segue.

Segundo Jean-Loup Rivi re, as denominações mais comuns para o gesto colocam-no como funcional, comunicativo e est tico, ou diferem-no entre a  o e expressão. Em uma perspectiva histórica, nos séculos XVII e XVIII apareceram muitos estudos a respeito da fisionomia. *O Prontuário delle pose sceniche* (1832), escrito por Alamanno Morelli, notifica classificações como léxicos parcialmente documentados para utilização por parte dos autores. *Rudensky, em Gestologie, e Memoires* (1823), de Pierre Dubus Pr ville, estabelecem diferenças entre a oratória de Quintiliano e os muitos tratados de eloquência oral.¹

Esse conjunto de pesquisas parte de uma visão que Rivi re atesta com definições que poderiam ser colocadas como pr -semiológicas. Por conta disso, apesar de algumas dessas classificações serem reducionistas, há tentativas de analisar o gesto não apenas sob o sentido de significar “nestas classificações a intuição de que o gesto supõe sempre uma situação de interlocução e que não   redutível, simplesmente,   comunicação.”²

No que concerne ao teatro, o gesto a cada período de sua história é compreendido de maneira específica. A ideia clássica concebe o gesto como meio de expressão e de exteriorização de um teor psíquico interior e anterior (emoção, reação, significação) que um corpo comunica a outro. Há articulação prévia de sua existência, o que faz do gesto antes de mentalização algo que se exteriorizar  a partir de um momento a ele anterior. Como forma de atualização desse conceito de gesto, Patrice Pavis destaca o

pensamento da gestualidade não mais como comunicação de um sentido anterior, porém como produção. Essa nova percepção do gesto concebe o ator como produtor de signos e não apenas reproduzidor de sentidos expostos em gesto.³ O signo nascido do gesto, e não pelo que a voz é capaz de vociferar, é uma das noções que se fecundará em algumas elaborações realizadas por Artaud. Em seu entendimento, uma nova linguagem corporal, que tem como base os signos, e não mais as palavras, terá inesgotável modo de estabelecer o gesto como elemento que articula signos como ideogramas. Não sendo mais ilustração da alma, o movimento se dá por seu organismo.⁴

Ao considerar o teatro de Brecht, Walter Benjamin elucida os mecanismos nascentes da diferença, que começa a ser vislumbrada, com relação à função entre palco e público, texto e representação, diretor e atores. O gesto nesse sentido mostra o desvendar cada vez mais presente do que se encontra além do "espaço mágico" apontado pelo teatro, uma vez que o teatro visado por Brecht busca a consciência maior do espectador e, nesse sentido, o gesto entra como uma de suas principais formas de evidenciar isso: "O teatro épico é gestual (...). O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa".⁵

Através da interrupção da ação, o gesto cria uma forma de se apresentar mais intensa e consciente do ato da representação em si. A partir do momento em que interrompemos com frequência o ator em uma ação, mais gestos obteremos. Em vista disso, para o teatro épico, a interpelação da ação está em primeiro plano. Como função principal do texto desse teatro, a não ilustração dos fatos da narrativa ratifica o espaço que o gesto entrevê: o lugar mais essencial desse teatro, que não visa ressignificar a ideia de representação já que o teatro épico, além de representar, coloca como meta a descoberta de outras noções dentro da ação.

O gesto mostra, de forma bastante singular, o modo de revelar os mecanismos que circunscrevem esse teatro. Situações são descobertas ao atrapalharmos os acontecimentos que se processam em cena, no contexto que elucida as ações e os meios, ao qual a arte mostra os elementos que o constituem. O que há de mais valioso na direção épica é evidenciar a relação entre a ação representada e a ação que surge no ato da representação. Segundo Benjamin, a dialética objetivada pelo teatro épico não é estabelecida simplesmente por uma sequência cênica numa demarcação temporal. Ela já aparece nos elementos gestuais, que constituem o alicerce de todas as sequências temporais.⁶ O sentido articulado por Brecht através do gestus pressupõe uma maneira de

encarar diferenciadamente o gesto individual do ator. Como elucida Patrice Pavis, o gestus diferencia-se do gesto puramente individual (coçar-se, espirrar etc.). Ele se compõe de singelos movimentos de um ser frente a outro, de um modo social ou corporativamente singular de se pôr. Qualquer que seja a ação cênica, ela conjectura certa atitude dos protagonistas entre si e o universo social: é o gestus social.⁷

O gestus como agente que se liga à perturbação da "naturalidade" da cena, colocando-a diante da encenação e das relações que a movem, não pode abstrair inteiramente o sentido das frases, mas o articula como instrumento, diluindo o que a linguagem possui de proposição afirmativa.

Destaca-se do texto de Benjamin o fato de o pensamento de Hegel sobre o fluxo do tempo não ser mais visto como matriz dialética, mas como meio em que ela se desdobra; e Benjamin, a partir da reflexão de Hegel, ressalta: "podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto".⁸

Segundo Agamben, articulando o pensamento de Aristóteles,

se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins.⁹

O gesto não é um meio que tem o fim como objetivo, ele é em si um meio. Agamben, quando se refere à dança como gesto, elucida que, caso a dança seja gesto, o é pela razão oposta; esta é apenas o suportar e a apresentação do caráter medial dos movimentos do corpo. O gesto é a apresentação de uma medialidade, o colocar visível um meio como tal.¹⁰ O caráter do gesto como meio e não como fim traz uma forma de abordar a ação do corpo como um elemento que rompe dentro de sua sutileza as construções fechadas. Ele enaltece um entreações. Sua riqueza está, justamente, na constituição de uma ação que se estabelece de forma aberta e fluida. O realizar de algo que se funda. O gesto não possui de forma própria nada a dizer, pois aquilo evidenciado no ser-na-linguagem não é alguma coisa capaz de ser proferido em proposições. Segundo Agamben,

o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem (...) que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma

impossibilidade de falar.¹¹

Nessa conjuntura, pode-se estabelecer um diálogo entre ambos os autores. Tanto Benjamin quanto Agamben evidenciam esse aspecto do gesto quanto à sua forma de articular além das palavras. Como uma expressão que mostra o que do corpo pode ser comunicado pelo não dito, a falta de clareza na expressão do gesto elucida o que há de mais instigante nesse modo de produção de sentido e, ao mesmo tempo, é o que da linguagem pode ser entendido como essência.

Aby Warburg cunha o gesto "como cristal de memória histórica",¹² cuja pesquisa calcou-se no domínio das imagens, sem, no entanto, fazê-lo estático, mas enaltecendo a imagem como algo claramente histórico e dinâmico. Seu apanhado de imagens Mnemosyne caracteriza-se como representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental, da Grécia clássica ao fascismo.¹³ Para capturar o personagem clássico e o temperamento das figuras, Warburg demarcou uma mudança de ênfase na linguagem gestual do corpo juntamente com expressões corporais mais "animadas". Ao tratar a imagem da pintura como um filme e não estática, Warburg faz transparecer das imagens algo que se aproxima mais de uma imagem em movimento. Os gestos demarcam algo dinâmico e evidenciam na imagem um movimento muito particular de cada figura representada. "Mesmo a Mona Lisa, mesmo As meninas podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam seu verdadeiro sentido."¹⁴

No texto de Agamben, pode-se destacar o gesto ligado à ação, mas diferente do agir e do fazer. O gesto, assim, se admite e atura a si mesmo; é em si algo que está inserido numa ação, mas articula elementos que podem estar relacionados ao meio ou ao local em que ela se estabelece e, muito especificamente, ele apresenta meios como tais.

Aliado às mídias eletrônicas e ao contexto da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, o testemunho através do registro de falas em uma entrevista, por exemplo, adquire espaço de grande força através da captura dos gestos por uma câmera.¹⁵ Tendo em vista a perspectiva do testemunho, ele difere da articulação do gênero autobiográfico ou mesmo historiográfico, segundo Seligmann, apresenta voz distinta, algo paralelo.¹⁶ E, nesse sentido, a vinculação dessa outra voz aliada ao gesto mostra uma conotação do gesto lidando com os limites do real, de forma a fornecer algo que o não dito é capaz de estabelecer.

A linguagem corporal como forma de fazer valer o depoimento gravado por uma câmera adquire expressiva importância para a articulação do não dito. O que as bocas vazias de Maria Torok mostram é de fundamental importância para se extrair da linguagem o que não se pode dizer, mas que o corpo diz. Segundo essa psicanalista, inserir uma linguagem como forma de ocupar a boca, apenas a coloca como possibilidade em uma "comunidade de bocas vazias". "A culpa incorporada na linguagem e a vergonha do corpo sempre caminharam juntas na história mítica da humanidade."¹⁷ Torok e Nicolas Abraham articulam o uso de uma metáfora para se pensar a origem do processo de introjeção como uma comunhão de bocas vazias. Os autores ressaltam que o primeiro paradigma para a introjeção é saber preencher o vazio da boca com palavras, e isso só é possível em uma comunidade no qual haja uma mãe que possua a linguagem, ou em uma comunidade falante. A boca vazia então torna-se palavra. Assim a introjeção é entendida como a própria metaforização da experiência. Segundo esses psicanalistas: "Introjetar um desejo, uma dor, uma situação, é fazê-los passar pela linguagem numa comunhão de bocas vazias."¹⁸ Quando os não ditos e as palavras da mãe admitem segredos, acarretam com isso o fato de as palavras da mãe perderem a capacidade de comunicação interna, prejudicando a capacidade da criança de efetuar a introjeção, o efeito que nos pais teve conotação de ferida. O não dito faz aparecer uma lacuna no dizível pelas palavras que o fantasma retorna sem designação da fonte de dizer.

A articulação do que não é falado evidencia as particularidades de um testemunho que versa em "ocultar-se" e, nesse sentido, o gesto funciona quase como uma deflagração, como um meio pelo qual se pode atingir o que a fala oral não diz. O que é oculto manifesta-se nos gestos. Na obra de Foucault *A vida dos homens infames*, destacada por Agamben, na qual Foucault apresenta uma antologia de documentos, registros e arquivos de internação, ele articula a questão da autoria presente na ausência.

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.¹⁹

O gesto nesse sentido aparece como instrumento que articula o pensar e anula a intenção. No texto de Agamben sobre o gesto do autor, ao analisar o lugar do autor, da escritura e do leitor, ele destaca: "O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois,

nem no texto nem no autor (ou leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso."²⁰

Ao pensar o espaço vazio possibilitado por esse jogo, é justamente nesse local que ele encontra a riqueza do gesto, que cunha o que de expressivo há; o local que ficou vazio é o que possibilita a leitura.²¹ O jogo que o gesto conduz a uma das conotações de "uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreducibilidade a ela".²²

Dentro da conjuntura da pintura do século XX, pode-se destacar Jackson Pollock como um dos pintores que, com a articulação do gesto, delimitou suas possibilidades em suas obras. Através da dança do dripping, Pollock estabeleceu um valor de destaque ao gesto habitual.²³ O Action painting ou pintura gestual, expressão criada por Harold Rosenberg, nasceu nos Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial, e estabeleceu o gesto como não sendo meramente comunicacional, mas o colocando no local de destaque com a função do gesto "arcaico" da ação.²⁴ O gesto conjecturado na obra de Pollock poderia ser encarado como uma articulação dos registros desse gesto, vislumbrados em tintas. Pollock, diante de seu trabalho, julgaria seus "atos" de um jeito muito arduo e cauteloso por grandes períodos antes de se encaminhar para outro "ato".²⁵ As marcas e manchas que são extraídas do gesto do pintor sem ao menos encostar-se à tela, trabalhando no meio entre a tela e o ar mostram uma nova espacialidade de trabalho, no qual o gesto compõe a obra de arte de uma forma particular, ou seja, o gesto material que demonstra os resquícios da memória por seu registro.

Dizer que ele descobriu coisas como marcas, gestos, tinta, cores, dureza, suavidade, fluidez, pausa, espaço, o mundo, a vida e a morte, pode soar ingênuo. Todo artista digno de tal nome "descobriu" essas coisas. Mas a descoberta de Pollock parece ser direta e ter uma simplicidade particularmente fascinante.²⁶

Nesse sentido, Pollock, através do gesto – atitude que poderia ser considerada cotidiana e simples – articula para além das formulações do ato algo que conjectura na pintura em si, o que se poderia chamar de "gesto material", no qual a presença do autor se encontra nos registros de seus gestos apresentados na tela.



Imagem 1 Jackson Pollock

Já na instância do vídeo, outro artista importante para se pensar o gesto é Bruce Nauman. Ao afastar-se do objeto acabado, Bruce, em suas experiências com o corpo registrado em vídeo e película, evidencia como a mudança de apreciação do objeto de arte dá vazão ao processo e aos gestos inerentes em seu vídeo, aproximando-se mais da arte como uma atividade e menos um produto. Em suas palavras:

Eu não tinha uma estrutura de apoio para o meu trabalho na época; não havia contato ou oportunidade para contar às pessoas o que estava fazendo todos os dias, não tinha perspectiva de falar do trabalho... Isso me deixou sozinho no estúdio, portanto, qualquer coisa que eu fizesse no estúdio tinha que ser arte... Nesse ponto, a arte se tornou, para mim, menos um produto e mais uma atividade.²⁷

No contexto que circunscreve os aparatos eletrônicos e digitais é interessante observar o que diz Philippe Dubois, quando fala que o gesto do homem agora é apreendido mais como gesto de guia da máquina. Ela não apenas antevê a imagem capturada. Nesse intuito, a atividade exercida por Nauman em seu estúdio coloca em questão gestos diante de uma câmera conduzida por ele no sentido de possibilitar um registro que versa em lograr

esses movimentos simples, como em *Walking in a Exaggerated Manner around the Perimeter of Square* (1968-1969), no qual o gesto de Nauman é visto em cada momento sob uma câmera fixa, que não corrige seu posicionamento, quando Nauman sai de quadro, no momento em que anda pelo quadrado.

Os gestos de Nauman colocam-se no vazio do estúdio, espaço esse de transição e permanência, no qual eles articulam momentos em que a plataforma do vídeo possibilita a existência do trabalho num tempo diferente de uma obra retangular instalada numa instituição. Nesse trabalho, o espaço do ateliê é desalojado ao espaço do museu, sob perspectiva que vislumbra o gesto e a transformação desse tempo deslocado do espaço fechado do artista. "É um território marcado pela dissolução entre interior e exterior, fechamento e revelação, o aspecto insular da prática artística e a perspectiva de exposição pública."²⁸

Assim, no tempo atual das novas mídias, há a substituição dessa ideia de corpo-máquina por um conjunto de sistemas, como poderia ser dito, através de um dispositivo. Giorgio Agamben descreve os dispositivos foucaultianos como qualquer coisa que possa nortear, abarcar, interceptar, produzir, controlar, moldar e garantir os discursos, os gestos, os comportamentos e os conceitos dos seres vivos. Não só instituições como manicômios, penitenciárias, escolas, disciplinas, empresas, por exemplo, em que a conexão com o poder é óbvia, mas também os objetos que interceptam e ligam essas instituições de poder, como a caneta, a escritura, os computadores, os celulares, assim como a própria linguagem, que é provavelmente o mais antigo dos dispositivos.²⁹ Segundo Agamben "na raiz de todo dispositivo está (...) um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação desse desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo".³⁰

O meio ou o anteparo para se ter uma visão mais ampla desse dispositivo sofre um gesto de ruptura em algumas abordagens que fazem uso da imagem que circunscreve a realidade, tais como a Pop Art, a apropriação, ou o hiper-realismo. O conceito de anteparo é visto em Lacan através de um esquema no qual o sujeito que olha um objeto tem, simultaneamente, construídas dentro de seu olho a imagem olhada por ele e a imagem do próprio sujeito que está na figura. Assim sendo, o sujeito se encontra no ponto da figura assim como sua imagem no anteparo. Este último termo é considerado obscuro por Hal Foster, percebido como o mediador entre esses pontos. Foster, em *O retorno do real*, identifica o anteparo como a bagagem cultural da qual cada imagem é uma instância. Em

sua opinião, "O anteparo faz a mediação entre o olhar-do-objeto e o sujeito, mas também protege o sujeito do olhar-do-objeto".³¹ Assim, o anteparo tem o sentido de indicar esse olhar espalhado do mundo e domesticá-lo em uma imagem. E através do pensamento que articula o meio como algo que não visa a uma finalidade, o anteparo, ao ser rompido, perde esse sentido que estaria ligado a um fim.

Ao estabelecer essa ruptura, Foster observa que isso implica uma crise na imagem-anteparo,³² destacando que alguns artistas demonstram isso atacando-a, enquanto outros, tendo em vista que ela já se apresenta rompida, procuram atrás dela o obscuro contido no olhar-do-objeto do real.³³ Pois se a imagem-anteparo for considerada incólume ela reterá um sentido transgressivo. E não estando intacta, o sentido de transgressão é ausente. O que é interessante pensar atualmente é a dimensão de como lidar com esse anteparo sem o romper totalmente, e sim pondo em xeque novas formas de colocá-lo em crise, mostrando as possibilidades que essa crise pode proporcionar.

Pensar a dimensão do anteparo proferido é interessante por conta da relação que se pode fazer com a dimensão do espaço pensado:

Para essas almas despossuídas, o espaço parece ser uma força devoradora. O espaço as persegue, as circunda, as digere em uma gigantesca fagocitose [consumo de bactérias]. Termina repondo-as. Então o corpo se separa do pensamento, o indivíduo rompe a barreira de sua pele e ocupa o outro lado de seus sentidos. Ele tenta ver a si mesmo de um ponto qualquer do espaço. Ele se sente a si mesmo tornando-se o espaço, espaço escuro onde as coisas não podem ser postas. Ele é semelhante; não semelhante a algo, mas apenas semelhante. E ele inventa espaços nos quais ele é "a possessão por convulsão."³⁴

Esse desejo de ocupar o corpo do objeto é uma maneira de posicionar esse gesto de ruptura que apresenta uma crise. Essa postura conduziu alguns artistas da videoarte a situar a câmera diante de seus corpos. Pensar os gestos a partir dos registros videográficos é uma forma de dissertar acerca do vídeo como um dos suportes para lidar com a expansão do meio. É a videoarte que começa a fazer com que a chamada autonomia da arte se constitua como mecanismo que faz pensar a si própria. Podem-se perceber a partir daí diversas experiências que, mais do que narrativas, registram pensamentos. Trata-se de meio que em si se destaca da estrutura usual da imagem e do movimento, e experimenta uma nova maneira de lidar com os gestos em vídeo. A articulação com a videoarte nos primórdios fez a expansão dos meios afastar-se da pesquisa de referência às formas puras, dando lugar a uma aproximação com a vida. Ao encarar esse lugar da arte, que se distancia

das instituições para entrar em contato com o cotidiano, fez surgirem nos registros novas maneiras de encarar gestos que, aliados ao dia a dia, nortearam os estudos destacados nos vídeos.

No Brasil, as experiências com o suporte se deram a partir de 1974, e dentre os artistas pioneiros se destacam Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Sonia Andrade e Anna Bella Geiger. No desenvolver do registro de pequenas ações sem corte, no qual o fazer do vídeo está relacionado ao tempo e a restrições que a técnica da época apontava como meio de fazer as edições dos trabalhos, os vídeos de Letícia Parente mostram gestos do cotidiano feminino, do maquiar ao costurar. Nascida em Salvador na década de 1930, formada em química, Letícia estudou artes com Pedro Dominguez, Hilo Krugli e Anna Bella Geiger, tendo no vídeo um dos principais meios de articular gestos e ações que utilizavam seu próprio corpo. Letícia trata em seus trabalhos das imposições sociais cotidianas através de performances diante da câmera, sempre concebendo o corpo como meio básico na produção de sentido.



Imagem 2: Letícia Parente. *Marca registrada*, 1975.

Um dos trabalhos que mais se destaca é *Marca registrada* (1975), no qual a artista costura na sola de seu pé a inscrição "Made in Brasil", com grande destaque para as marcas e atuando diretamente em seu corpo; os oito minutos de duração mostram o gesto

em plano próximo. Quando a pele é rompida pela linha, o processo não esconde as possíveis falhas.

Tendo em vista o que se poderia dizer, entre a pintura e a câmera, pela primeira vez, entre o objeto de origem e sua "representação" não se instaura outro ser, mas outro objeto.³⁵ Assim, articulando as novas mídias na captura de gestos, já estabelecido em si um entorno que visa a esse gesto da condução da máquina como algo que diz pelas não palavras, e não apenas visando ao gesto como produto e elemento que expressa uma comunicação, há uma particular maneira de se encarar o aparato de forma a criar relações gestuais que vão além da mera captura, mas possibilitam pensar questões materiais e fazer com que os possíveis diálogos entre a captação e a articulação com o meio se estabeleçam. Lidar com o gesto dentro da arte contemporânea, no contexto que se inscreve entre o que é percebido e remanejado, é uma possibilidade de ligar com os dispositivos. A arte, tendo em vista o dispositivo, é um artifício de desterritorialização, o que significa dizer que ela é produção de sentido e de subjetivação. Tratar o suporte de trabalho, problematizando a questão de existência em si, faz do gesto um meio pelo qual o processo de subjetivação possa ser colocado em questão, escapando tanto às forças estabelecidas quanto aos saberes constituídos. Nesse sentido, o gesto não é apenas gesto de autoconscientização, mas mecanismo para produção de signos, e não mera forma de comunicação de algo previamente pensado.

Numa tentativa de pensar os elementos que compõem a arte contemporânea no discurrir do dispositivo que agrega uma parte não apenas inerente à materialidade ou à autorreferência moderna, o que entra em jogo na contemporaneidade são os diversos sistemas que agregam não só o espaço, mas toda uma estrutura que rege gestos que vão além do gesto de ver-ler, porém gesto político e que administra uma rede da arte. O meio é problematizado com o gesto no desígnio de cunhar as crises que ele mesmo pode apresentar.

O anteparo com ruptura elucidado por Hal Foster traz à tona o lugar da crise, que mais uma vez é processo e não finalidade. Fazer arte requer lidar com esse espaço que não é condicionado, é um dispositivo que mescla possibilidades em torno de uma subjetividade. O rasgo é sem território, é marca de um mecanismo relacional. O gesto entendido como meio, e não fim, elabora um diálogo com o processo artístico no sentido de não se fechar a uma finalidade acabada. É o que proporciona um corpo que transita entre os suportes e que processa ou mostra caminhos para a constituição da subjetividade.

-
- ¹ Gil, 1987, p. 13.
- ² Idem, ibidem, p. 14.
- ³ Pavis, 1999, p.185.
- ⁴ Idem, ibidem.
- ⁵ Benjamin, 1985, p. 80.
- ⁶ Idem, ibidem, p. 88-89.
- ⁷ Pavis, 1999, p.187.
- ⁸ Benjamin, 1985.
- ⁹ Agamben, 2008, p.13.
- ¹⁰ Idem.
- ¹¹ Agamben, 2008, p. 13-14.
- ¹² Idem, ibidem, p. 11.
- ¹³ Idem.
- ¹⁴ Agamben, 2008, p. 12.
- ¹⁵ Seligmann-Silva, 1999, p. 76-77.
- ¹⁶ Idem, ibidem, p. 79.
- ¹⁷ Idem, ibidem, p. 74.
- ¹⁸ Moreno, acesso em 27 fev. 2011, p. 45.
- ¹⁹ Agamben, 2007, p. 59.
- ²⁰ Idem, ibidem, p. 62-63.
- ²¹ Idem, ibidem, p. 62.
- ²² Idem, ibidem, p. 63.
- ²³ Kaprow in Cotrim; Ferreira (orgs.), 2006, p. 40.
- ²⁴ Gil, 1987, p. 28.
- ²⁵ Kaprow in Cotrim; Ferreira (orgs.), 2006, p. 40-41
- ²⁶ Idem, ibidem, p. 43-44.
- ²⁷ Tone; Leonzini, 2005, p.11.
- ²⁸ Idem, ibidem, p.12.
- ²⁹ Agamben, 2009, p. 40-41.
- ³⁰ Idem, ibidem, p. 44.
- ³¹ Foster, 2005, p.170.
- ³² Idem, ibidem.
- ³³ Idem, ibidem, p. 179-180.
- ³⁴ Caillois, apud Foster, 2005, p.184.
- ³⁵ Dubois, 2004, p. 41.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, n.4, Ouro Preto, jan. 2008, p. 9-16.
- _____. O autor como gesto. In *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1999.
- BELLOUR, Raymond. *Entreimagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico – um estudo sobre Brecht. In *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENTES, Ivana (org.). *Corpos virtuais: arte e tecnologia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2005. Catálogo.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DUBOIS, Phillipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. *Concinnitas*, v. 1, n.8, Rio de Janeiro, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/foster.htm>>. Acesso em 28 fev. 2011.
- FOUCAULT, Michel. As técnicas de si. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/tecnicas.pdf>>. Acesso em 6 fev. 2011.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. *Concinnitas*, a. 9, v. 1, n. 12, Rio de Janeiro, jul. 2008, p. 7-13.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In *COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 40.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 2003.

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

MORENO, Maria Manuela Assunção. O traumático como introjeção impossível. Disponível em http://www.fundamentalpsychopathology.org/8_cong_anais/TR_451.pdf, p. 45. Acesso em 27 fev. 2011.

PARENTE, André (org.). Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIVIÈRE, Jean-Loup. Gesto. In ROMANO, Ruggiero (Dir.). Enciclopédia Einaudi. Impresa Nacional/Casa da Moeda, 1987. v. 11; Oral/escrito, Argumentação, p.11-31.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho. Dossier. Cult – revista brasileira de cultura, n. 23, São Paulo, jun. 1999.

SIBILIA, Paula. O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

TONE, Lilian; LEONZINI, Nessia (orgs.). Circuito fechado: filmes e vídeos de Bruce Nauman: 1967-2001. Rio de Janeiro: CCBB, 2005. Catálogo.

WOOD, Paul. Arte conceitual: movimentos da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.