



ENTRE GESTO E O CORTE: OBJETOS DOMÉSTICOS E VIOLÊNCIA NA PERFORMANCE E NA IMAGEM

BETWEEN GESTURE AND CUT: DOMESTIC OBJECTS AND VIOLENCE IN PERFORMANCE AND IMAGE

Natalia Schul Pacheco¹
Doutoranda UFRGS
Associado/a/e ANPAP: não

RESUMO

Este artigo analisa o uso de objetos domésticos cortantes em performances realizadas ao vivo ou concebidas para vídeo, fotografia e instalação por artistas latino-americanas e internacionais, como Lenora de Barros, Graciela Sacco e Martha Rosler, entre outras, com foco na videoperformance *Por um fio* (2021), de minha autoria. A pesquisa investiga as relações entre corpo, gesto e materialidade, explorando diferentes formas de evocar a violência nas ações performativas. Articula os referenciais teóricos de André Lepecki, sobre a presença das coisas na cena e de Renan Marcondes, que propõe a performance como campo de exposição e suspensão da violência cotidiana. O artigo conclui que a performance, ao deslocar objetos de seus usos habituais, ativa novos sentidos e modos de resistência.

Palavras-Chave: Corpo. Objetos cotidianos. Performance. Videoperformance. Violência.

ABSTRACT

*This article analyzes the use of sharp domestic objects in live performances and in works conceived for video, photography, and installation by Latin American and international artists such as Lenora de Barros, Graciela Sacco, and Martha Rosler, among others, with a focus on the videoperformance *Por um fio* (2021), by the author. The research investigates the relationships between body, gesture, and materiality, exploring different ways of evoking violence in performative actions. It draws on the theoretical frameworks of André Lepecki, regarding the presence of things in the performative space, and Renan Marcondes, who proposes performance as a field of exposure and suspension of everyday violence. The article concludes that performance, by displacing objects from their habitual uses, activates new meanings and forms of resistance.*

KEYWORDS: *Body; Everyday objects; Performance; Videoperformance; Violence.*

Uma faca próxima ao olho, uma tesoura na língua, pregos ao redor da mão, o que tensionam as imagens de objetos domésticos cortantes ou perfurantes em contato com o corpo? E quando esses gestos são realizados não por um outro, mas pela própria pessoa em sua pele, ou melhor, pela artista? A presença desses utensílios



em videoperformance e fotoperformance tem se mostrado recorrente na arte contemporânea, especialmente no contexto de produções realizadas por artistas mulheres na América Latina e em outras partes do mundo. Esses objetos fora de seu uso utilitário se tornam símbolos potentes, capazes de acionar temas de violência, repressão e resistência.

O presente artigo investiga como esses instrumentos cotidianos são reconfigurados em práticas artísticas que exploram os limites entre o corpo e o gesto, evocando diferentes camadas de violência. A análise parte de trabalhos de Anna Maria Maiolino e Sonia Andrade, realizados no Brasil dos anos 1970, e de obras mais recentes de Graciela Sacco e Lenora de Barros, produzidas na década de 2010, na América Latina. Propõe refletir sobre como gestos performáticos e suas imagens se entrelaçam com contextos políticos e formas de violência institucionalizada.

Em seguida, o texto aborda obras das artistas internacionais Marina Abramović e Martha Rosler, dos anos 1970, em que utensílios cortantes ativam outras camadas de sentido, especialmente ligadas à dor, à linguagem e à violência de gênero. Na sequência, apresento o trabalho autoral *Por um fio* (2021), para abordar o uso naturalizado das *coisas* no cotidiano e na performance. Neste artigo, busco investigar, a partir dos trabalhos, diferentes formas de violência exploradas, observando como corpos e objetos, ações e imagens constroem uma poética do corte.

Brasil dos anos 1970: Maiolino e Andrade

Três imagens emblemáticas: com o foco no rosto e na mão da artista, a primeira fotografia mostra uma tesoura próxima ao nariz, na segunda, a tesoura aparece como se fosse cortar a língua e na terceira, novamente o nariz. *É o que sobra* (1974) é um dos poemas visuais em fotoperformance da série *Fotopoemação*, criados por Anna Maria Maiolino (IT, 1942). Em *X*, de 1974 (imagem 1), outras duas fotografias em preto e branco, vemos seu olho e, mais uma vez, a tesoura que se aproxima dele. Na primeira imagem, o olho observa a ponta do objeto cortante e na segunda, se espreme, como se se preparasse para o corte.

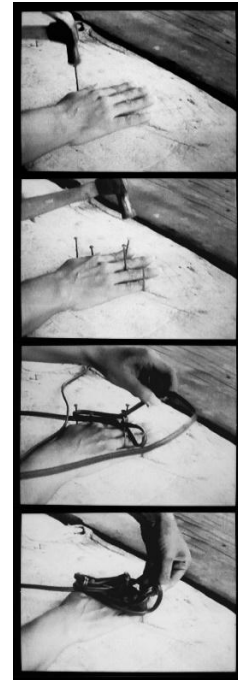


Imagem 1. Anna Maria Maiolino. X, fotografia, 1974. Fonte: Galeria Luisa Strina.
Imagem 2. Sonia Andrade. Sem título, vídeo, 1974-77. Fonte: Galeria Superfície.

Nestes trabalhos, realizados em pleno regime militar no Brasil, o gesto de aproximar a tesoura do rosto, como se fosse cortar a boca, os olhos ou o nariz, tensiona o silenciamento da fala (expressão), a obstrução da visão (percepção) e da respiração. Apesar de simples, a ação carrega forte simbolismo de violência, agressão e controle: a tesoura, ao se aproximar de partes sensíveis do corpo, ameaça não apenas a integridade física, mas também a possibilidade de comunicação e subjetivação. No entanto, não vemos o corte em si, ele é apenas sugerido pelo posicionamento do objeto.

No mesmo período e contexto, Sonia Andrade (BR, 1935-2022) realizou uma série de videoperformances sem título (1974-77), em preto e branco e com a câmera fixa, nas quais executa ações potentes utilizando seu corpo e instrumentos domésticos. Em uma delas (imagem 2), estende o braço sobre uma superfície e, com um martelo, coloca pregos ao redor da mão e entre os dedos. Em seguida, enrola um fio, prendendo a mão. Os pregos não perfuram a pele, mas a tensão gerada pela ação e pelo som das marteladas cria uma cena intensa de contenção, resultando em uma mão paralisada.



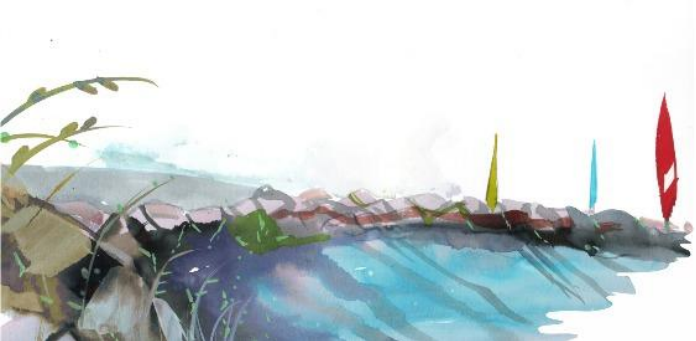
André Parente (2013) escreve sobre vídeos de artistas brasileiros pioneiros, entre eles Sonia Andrade, observando como gestos cotidianos repetidos são encenados de modo a produzir uma imagem do corpo. Destaca como colocavam em crise tanto essa representação quanto a da imagem audiovisual. Segundo ele: “quando Sonia enrola o rosto até ele se deformar todo é o mundo todo que se transforma, e passamos a ver todos os problemas que nos cercam como se víssemos o mundo pela primeira vez” (Parente, 2013, p. 78).

O corpo não é mais tomado em uma dicotomia cartesiana que separa o pensamento de si mesmo, mas como algo no qual se deve mergulhar para ligar o pensamento ao que está fora dele, como o impensável. O que é o impensável? [...] é, sobretudo, submeter o corpo a uma cerimônia, teatralização ou violência, como no caso em que a mão esquerda tenta prender a mão direita com pregos e fios, em uma postura impossível. (Parente, 2013, p. 72).

Embora não façam referências políticas explícitas, os trabalhos de Anna Maria Maiolino e Sonia Andrade são atravessados por um clima de controle autoritário e silenciamento. Produzidos durante a ditadura militar, após o AI-5 (1968), que intensificou a censura e a vigilância estatal, é difícil não relacionar as obras com seu contexto político. Nessa leitura, objetos cotidianos são ressignificados como instrumentos de coerção, instaurando uma tensão entre o familiar e o opressor, entre o gesto banal e a ameaça latente.

Seus corpos se apresentam como corpos políticos, não isolados ou neutros, mas implicados em relações de poder, normas sociais e estruturas institucionais. Nesse sentido, é importante considerar o papel que o contexto político-social desempenha na constituição das práticas de performance na América Latina. Como escreve o artista, crítico e curador argentino Silvio De Gracia, no ensaio “Arte de ação na América Latina: corpo político e estratégias de resistência” (2010), o compromisso com as problemáticas emergentes da realidade social é uma tendência que marcou as práticas de arte de ação nesta cena.

Embora extensa e diversa em sua geografia e em seus povos, quase toda a América Latina compartilha elementos culturais e um passado histórico eminentemente traumático. Desde a experiência colonial até a recente sujeição a poderes hegemônicos globalizantes, a história latino-americana tem sido marcada por males recorrentes:



instabilidade política, economias frágeis ou vulneráveis e acentuada conflitividade social. Em quase todos os países da região ocorreram golpes militares que romperam a ordem democrática e instauraram modelos ditatoriais e repressivos. (Gracia, 2010, p. 2, tradução nossa²).

Como aponta o autor, era de se esperar que a performance se assumisse como estratégia de resistência em tal contexto de efervescência política. A arte de ação se torna meio de tornar visíveis os traumas do corpo social condenado à invisibilidade e ao silêncio (Gracia, 2010, p. 3). Dessa forma, as performances analisadas revelam o corpo se apresentando como ferramenta de denúncia e resistência frente às violências políticas que atravessam a história latino-americana.

América Latina nos anos 2010: Sacco e Barros

A obra de Graciela Sacco (AR, 1956-2017) tem também forte caráter político, influenciada pelo conceitualismo latino-americano dos anos 1960, e explora conflitos e tensões de ordem social, política e econômica. Tensões expressas também entre a luz e a sombra e no uso de técnicas de impressão fotossensíveis aplicadas a suportes pouco usuais. Em *Retrato*, de 2010 (imagem 3), da série *Tensão admissível* (1996-2014), apresenta uma faca, com uma impressão digital de olhos, cravada na parede, iluminada por uma fonte de luz.

Diante da contundência do real, elege o evanescente. Suas imagens se inscrevem com luz (são assim suas heliografias sobre distintos objetos), se fazem presentes por transparência ou se desvanecem sob a luz do sol; mudam, fugazes, com a dinâmica do cotidiano, a cada passo interpelam o espectador instalando uma pergunta e com ela uma situação de reflexão. (Wechsler, 2017).

Diana Wechsler, curadora da mostra individual *Foram ao norte para chegar ao sul* (Galeria Zipper, SP, 2017), escreve que a artista “nos coloca em um presente contínuo, diante de situações que marcam uma condição humana assinalada por conflitos, lutas, trânsitos, migrações, exílios” (Wechsler, 2017). Temas como a relação entre memória e fotografia, arte e sociedade, deslocamentos territoriais e a diáspora contemporânea atravessam de forma recorrente sua produção.



A prática artística que se compromete com o seu tempo tem a possibilidade de interferir nesse discurso. A imagem que interfere, perturba. Ela vive dentro das lacunas, surge a partir da memória de objetos e pessoas. É politicamente crítica quando questiona o poder em relação à condição humana. A intenção é mostrar que existem outras formas, outros discursos, outros sons, entre essas lacunas. (Sacco apud Jourdan, 2013).

A história política da Argentina se reflete tanto em sua produção artística quanto em sua pesquisa sobre o coletivo Tucumán Arde – intervenção artística e política de 1968 que denunciava a crise social e econômica na província, ocultada pela propaganda militar. No contexto pós-ditadura, ainda marcado por disputas em torno da memória e justiça, Sacco criou a instalação *Retrato*, em que o espectador se confronta com um corpo fragmentado, reduzido a um olho impresso em uma faca cravada na parede.



Imagem 3. Graciela Sacco. *Retrato #1*, instalação, 2010. Fonte: gracielasacco.com.
Imagem 4. Lenora de Barros. *Estudo para facadas*, vídeo, 1'32", 2012. Fonte: Prêmio Pipa.

A trajetória de Lenora de Barros (BR, 1953) tem início no final dos anos 1970. Em suas obras, se coloca em situações performáticas voltadas para vídeo e fotografia, nas quais o gesto se articula com uma forte conexão com a palavra e a poesia. Vinda de uma herança da poesia concreta, mas também dialogando com a arte conceitual e o neoconcretismo, sua obra explora a comunicação verbal e visual, ou melhor, *verbivocovisual*.

Questão relevante em sua produção é a presença da língua, que surge em trabalhos com sentidos diversos: ligada ao paladar, à fala e à linguagem. Como aponta Priscila Arantes, essas formas aparecem em imagens que, “para além de serem lupas para entendermos o que nomeamos por realidade, são códigos que se alimentam de



sentidos diversos em um movimento contínuo de criação e resignificação da Linguagem” (Arantes, 2023). A língua, a boca e a fala também surgem como alvos e lugares de disputa de narrativas, em *Calaboca* (2006), *Estudo para facadas* (2012) e *Alvos* (2017), em que persiste a relação entre corpo e linguagem, mas também a forma como nos relacionamos com imagens e com a violência.

Em *Estudo para facadas*³ (imagem 4), o vídeo em preto e branco começa com a imagem da boca se abrindo, como em um grito silencioso. Na cena fixa, facadas são dadas dentro da boca, atravessando a língua e acompanhadas pelo som seco da faca. Essa combinação entre violência visual e sonoridade ritmada intensifica a atmosfera de tensão e desconforto. Nesta videoperformance, a violência não está mais inscrita no corpo sob regime político, mas emerge como gesto que suscita questões de comunicação e liberdade de expressão.

Cena internacional nos anos 70: Abramović e Rosler

Artistas internacionais dos anos 1970 também realizaram performances ao vivo, para vídeo e fotografia, que tensionavam corpo, violência e elementos cotidianos. Marina Abramović e Martha Rosler exploraram objetos cortantes não só como instrumentos de dor, mas como dispositivos que interrogam construções sociais ligadas ao corpo, à linguagem e ao gênero. Suas ações abordam formas de opressão naturalizadas, como aquelas inscritas nos corpos femininos.

Marina Abramović (SRB, 1946) realizou em 1973 sua primeira performance, *Ritmo 10* (imagem 5), na qual cravava uma faca rapidamente entre os dedos da mão aberta, tocando a mesa com a lâmina e gravando os sons em fita. A cada erro e corte, trocava de faca, seguindo uma fila de vinte. No final, reproduzia a gravação e repetia os movimentos sincronizados com os sons, incluindo os cortes. A repetição cria uma sobreposição entre o tempo passado (gravado) e o presente (reencenado), explorando memória corporal, repetição e ritmo. Aborda o uso do corpo como meio expressivo, a dor como instrumento de consciência e o tempo como elemento estruturador da ação. A faca, aqui, é tanto instrumento quanto marcador rítmico, mediando o contato entre corpo e som.



Imagem 5. Marina Abramović. *Ritmo 10*, performance, 1973. Fonte: Lisson Gallery.
Imagem 6. Martha Rosler. *Semióticas da Cozinha*, vídeo, 6'09", 1975. Fonte: martharosler.net.

Em *Semióticas da Cozinha* (imagem 6), vídeo de 1975, em preto e branco de Martha Rosler (EUA, 1943), a artista está em uma cozinha diante de uma mesa com utensílios. Vestindo avental, nomeia cada instrumento em ordem alfabética e, olhando para a câmera, demonstra seu uso com gestos irônicos, exagerados ou agressivos. Rosler assume o papel de uma dona de casa e parodia as demonstrações de culinária televisivas dos anos 1960. Usando cutelo, faca, quebra-nozes e outros, seus gestos expressam raiva e frustração diante dos papéis opressivos atribuídos às mulheres. Com tom irônico e subversivo, revela como objetos domésticos carregam significados culturais e políticos, desestabilizando sua aparente neutralidade e denunciando a violência simbólica na rotina feminina.

Nos trabalhos dessas artistas, a presença de objetos domésticos cortantes ativa múltiplos sentidos que ultrapassam a ameaça física. Enquanto Abramović confronta os limites do corpo por meio da dor autoimposta, Rosler subverte a gestualidade cotidiana da cozinha, criticando os papéis sociais atribuídos às mulheres. A centralidade no corpo o torna meio para refletir as diferentes formas de violência, enquanto a faca, seja como marcador rítmico ou ferramenta culinária, atua como instrumento revelador das estruturas dessas violências.



Por um fio e a presença das coisas em ações



Imagem 7. Natalia Schul. *Por um fio*, vídeo, 1'10", 2021. Fonte: acervo pessoal.

*Por um fio*⁴ (imagem 7) é uma videoperformance de 2021 de minha autoria que parte da proposta de criar uma ação para objetos cotidianos utilizados fora de suas funções originais. Essa proposta foi desenvolvida em uma série de trabalhos que integram minha atual pesquisa de doutorado, sendo a faca o instrumento escolhido para este vídeo. No processo de criação, comecei explorando o material de algumas facas e me interessei por um facão de cabo de madeira que refletia imagens no aço, na parte afiada. Apesar de que utilizar o reflexo dos materiais seja algo que já havia trabalhado anteriormente em fotos e vídeos com espelhos, nesse caso eu precisava aproximar o pequeno objeto do rosto para conseguir o efeito reflexivo, o que gerava um estranhamento que me instigou.

Incluí uma pequena lanterna de luz branca e montei um cenário com fundo preto e escuro, assim como vesti uma blusa de manga longa preta e prendi os cabelos. Montei a câmera fixa na minha frente, enquadrando meu rosto e as mãos. Seguro a faca em uma mão e a lanterna na outra. Faço movimentos com a faca perto do meu rosto, de



modo que partes do mesmo aparecem refletidas na superfície metálica, enquanto utilizo a lanterna para iluminar minha face e o objeto. Intitulei *Por um fio* para reforçar o estranhamento de passar um material cortante tão próximo da pele.

O vídeo possui uma trilha sonora de um som de guitarra repetitivo e ruidoso, reforçando a tensão da imagem. Para além da duplicação das partes do rosto que ocorre com a manipulação do objeto reflexivo, ocorre uma fragmentação e um desconforto causado pela aproximação do material afiado à pele, de uma quase violência que não se efetua. A faca e a lanterna que participam deste trabalho são coisas que já existem no mundo, não foram desenvolvidas para a performance, eu as retiro de seus contextos originais e as coloco em destaque para criar uma ação com elas.

Busco que se desenvolva uma relação não instrumental, no sentido de que eu tenho a minha presença, mas as coisas também têm presenças e me afetam. Se deixar afetar pela presença é motivo pelo qual procuro trazer esses objetos fora de suas utilidades ou funções originais, procurando alcançar um pensamento sobre a potência dos materiais e das ações criadas. Procuro explorar esses materiais de forma mais intuitiva e inventiva, fugindo de sua serventia, para mobilizar outra coisa com relação a eles. Se trata de explorar as possibilidades das coisas em relação a mim, porque essa é a minha experiência com elas.

Essa proposta se aproxima das *coisas* que observa André Lepecki, no texto “9 variações sobre coisas e performance” (2012), que aqui se apresentam lado a lado comigo, não estando somente em cena, mas é com elas que a cena se cria, em uma interação. Não se trata de produzir novos objetos, mas se deixar afetar por aqueles já existentes. No texto Lepecki observa um interesse em objetos e uma proliferação de coisas em obras recentes de performance, dança e instalação, o que teria um efeito de deslocar as noções de sujeito e objeto.

O autor aborda como a performance, politicamente aberta e preocupada sobre objetos que provocam ações, se aproxima dos objetos que parecem nos subjetivar e direcionar gestos e corpos. Escreve que, ao produzir objetos, estamos produzindo



dispositivos que subjagam a nossa capacidade de produzir subjetividades não subjugadas. Ou seja, ao produzir objetos somos produzidos por eles. Esse mundo da mercadoria domina não só o mundo das coisas, mas a esfera do perceptível e do imperceptível e regula não só os sujeitos, mas a vida dos objetos e da matéria.

Lepecki escreve que os objetos, quando libertos de utilidade e significação, revelam sua capacidade liberadora. Busca refletir como poderia a potência performativa das coisas desencadear vetores de subjetivação diversos dos diagnósticos de submissão frente à força controladora dos dispositivos, ou como podemos descolonizar a sutura violenta de objetos e sujeitos, efeito do capitalismo, colonialismo e racismo. Sugere que a resistência dos objetos pode residir justamente em sua capacidade de permanecer como *meras coisas*, livres de uso e valor econômico.

Propõe, então, um envolvimento ético e político com os objetos que respeite sua alteridade radical. Isso implica libertar os objetos de regimes de significação e dominação, promovendo encontros performativos em que coisas e corpos coexistem em uma zona de indiscernibilidade. Ao invés de funcionar como meros adereços ou símbolos, as coisas se tornam parceiras, ativando novas formas de visibilidade e subjetivação, inclusive alternativas ao sujeito centrado e ao objeto instrumental.

A noção de um *devoir-choisa* surge, para Lepecki, como linha de fuga contra a colonização do corpo e da matéria, abrindo espaço para uma performatividade não hierárquica, onde o impessoal e o inorgânico desafiam os modos hegemônicos de ser, agir e aparecer na cena. Essa mudança corresponde à ativação política da coisa para que ela possa: “despojar objetos e sujeitos de suas armadilhas chamadas ‘dispositivo’, ‘mercadoria’, ‘pessoa’ e ‘eu’” (Lepecki, 2012, p. 98).

Diferentemente dos trabalhos abordados das artistas que tratam de objetos cortantes em relação ao corpo tangenciando temas da violência, no meu trabalho há uma preocupação com o uso desses objetos em relação com o performer. Não se trata de uma mensagem ou um discurso sobre a violência, embora possa transmitir tais aspectos através da imagem e da ação. Explico: meu objetivo é uma afetação com a coisa, a exploração de um objeto cotidiano em uma ação não narrativa que talvez



desloque sua posição utilitária. É uma proposta aberta, que não se fecha em um sentido único e não busca oferecer uma resposta ou uma saída para uma questão do mundo, ele acontece e se dá na falta de sentido e no deslocamento.

O trabalho trata de olhar, tocar e sentir as coisas. E como se trata de um objeto cortante próximo ao rosto traz uma violência. A faca chega perto do rosto, roça, encosta na pele, mas não a perfura, não corta, a pele não sangra, não rasga. O rosto não é ferido, é refletido, se torna fragmentado, duplicado. Eu não corto com a faca, o único corte é da imagem: o corte da fragmentação (a porção da imagem na faca), o corte do enquadramento (que corta o corpo apresentando somente o rosto e as mãos) e o corte temporal da ação em vídeo. Assim, separo uma parte do todo com um instrumento de corte. A trilha sonora entra cortando o silêncio, arranhando o som. Mas o contato com a pele é de aproximação e toque.

Abordagem possível da relação da performance com a violência

O pesquisador e artista Renan Marcondes, no texto “A violência de um gesto: contribuições benjaminianas para a arte da performance” (2021), traz a noção de violência em Walter Benjamin como uma possível contribuição, pensando a relação entre violência e performance como marcada pela interrupção da ação e por certa passividade do ato. Marcondes afirma que essa linguagem artística parece firmar um compromisso não apenas com o tempo presente, mas também com a realização de atos capazes de gerar mudanças diretas e efetivas no mundo e nas relações entre corpos e coisas.

Contudo, o autor observa que a performance apenas expõe uma violência que já está presente no nosso cotidiano, desarticulando sua função de uso à qual estamos tão habituados. Desse modo, ao contrário da noção de eficácia e transformação, a criação de um espaço aberto, no qual a ação humana é interrompida ou exposta, seria um ponto essencial para uma política da arte performativa, enquanto reside no caráter de *pura exposição* de propostas e um potencial político da arte, explica o autor (Marcondes, 2021, p. 146).



Não seria essa uma relação com o tempo presente com a qual a arte da performance poderia se engajar? Ao invés de pensarmos que as ações executadas dentro dessa linguagem artística têm também potencial de mudança efetiva no mundo [...] e colocando a arte no mesmo imperativo de produção que rege todos os demais setores da sociedade, não poderíamos pensar a arte da performance justamente como interrupção da ação e exibição de uma violência cujo fim reside em si mesmo? (Marcondes, 2021, p. 156-157).

Como um exemplo de gesto que interrompe o fluxo das ações da vida para revelar violências constitutivas do tecido social, traz outro trabalho de Marina Abramović, *Ritmo 0* (1974). Nesta performance a artista se colocava diante de 72 objetos (entre eles, uma faca), que poderiam ser usados pelo público em seu corpo. Ao ficar parada e se negar a realizar qualquer ação, ela revelava, por meio da passividade, uma violência social em relação ao corpo feminino.

Assim, esse trabalho não transformaria, mas revelaria, a partir da própria objetificação histórica da figura feminina, “que a artista assume constantemente em suas obras, tornando-se uma espécie de espelho a devolver para seu público a imagem que ele quer ver” (Marcondes, 2021, p. 157-158). A arte possuiria, então, um potencial de interrupção e suspensão dos sentidos utilitários das coisas e das relações de exploração. Renan Marcondes aponta que é “justamente no campo aberto na arte que se suspende, ao menos por um tempo, a violência repetitiva e constante que está totalmente incorporada no nosso cotidiano” (Marcondes, 2021, p. 162).

Conclusão

Nos trabalhos apresentados, emerge uma tensão entre o gesto realizado com os objetos cortantes e o efetivo corte no corpo. Nos anos 1970, vimos a performance como uma prática que buscava responder às questões do mundo. Diferente de artistas internacionais que colocavam seus corpos em situações de dor, no Brasil, que vivia momento de sofrimento coletivo, o corpo não é, de fato, ferido, mas se coloca como ferramenta de proposição. Enquanto algumas artistas usam objetos como ferramentas para representar a violência, meu trabalho buscou criar presença e tensão na relação com a materialidade das coisas, sem consumir o gesto violento.



Busquei neste artigo investigar, a partir da performance, videoperformance e fotoperformance de artistas que usam objetos domésticos cortantes (como facas, tesouras, pregos), diferentes formas de evocar violência e abordagens diversas. Se trata de tensionar limites do corpo e deslocar os objetos, provocando reflexão. Seja no embate direto com a dor e o sofrimento, seja ao tangenciar dores públicas ou ao tratar do uso e da alteridade das coisas, o campo aberto da arte se mostra como espaço possível para abordar, experimentar e, de certo modo, suspender a violência.

Referências

ARANTES, Priscila. **A língua de Lenora de Barros**. *Revista ZUM*, fev. 2023. Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/a-lingua-de-lenora-de-barros/>. Acesso em: 28 maio 2025.

GRACIA, Silvio de. **Arte de Acción en Latinoamérica**: cuerpo político y estrategias de resistencia. 2010. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1240673#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Acesso em: 28 maio 2025.

JOURDAN, Nice. **A arte política da argentina Graciela Sacco ganha evidência na ArtRio**. *O Globo*, 6 set. 2013. Entrevista com Graciela Sacco. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-arte-politica-da-argentina-graciela-sacco-ganha-evidencia-na-artrio-9842907>. Acesso em: 28 maio 2025.

LEPECKI, André. **9 variações sobre coisas e performance**. Tradução de Sandra Meyer. *Urdimento*, n. 19, p. 93-99, nov. 2012.

MARCONDES, Renan. **A violência de um gesto**: contribuições benjaminianas para a arte da performance. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, Campinas, v. 5, p. 139-169, 2021.

PARENTE, André. **Cinemáticos**: tendências do cinema de artista no Brasil. Rio de Janeiro: + 2 Editora, 2013.

WECHSLER, Diana. **Foram ao norte para chegar ao sul**. Texto curatorial da exposição de Graciela Sacco. São Paulo: Zipper Galeria, 2017. Disponível em: <https://www.zippergaleria.com.br/exhibitions/49-foram-ao-norte-para-chegar-ao-sul-graciela-sacco/overview/>. Acesso em: 28 maio 2025.



extremos

34º Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

Notas

¹ Doutoranda em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (PPGAV) e mestre em Poéticas Visuais pelo mesmo programa (2021). Bacharel e licenciada em Artes Visuais (UFRGS). Artista visual atua com fotoperformance e videoperformance e pesquisa as relações entre o corpo e os objetos em ações performáticas feitas para as câmeras. E-mail: nataliaschul@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-4329-8031>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2034201227596494>. Porto Alegre/RS, Brasil.

² No original: "*Aunque extensa y diversa en su geografía y en sus pueblos, casi toda Latinoamérica comparte elementos culturales y un pasado histórico eminentemente traumático. Desde la experiencia colonial hasta la reciente sujeción a poderes hegemónicos globalizantes, la historia latinoamericana ha estado signada por males recurrentes: inestabilidad política, economías débiles o vulnerables y marcada conflictividad social. En casi todos los países de la región se han sufrido golpes militares que quebraron el orden democrático y que instalaron modelos dictatoriales y represivos*". (Gracia, 2010, p. 2).

³ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/lenoradebarros>. Acesso em: 28 maio 2025.

⁴ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/686871376>. Acesso em: 28 maio 2025.