



ENTRE DOR E PRESENÇA: O CORPO SEMIÓTICO E OS LIMITES EXTREMOS NA OBRA DE MARINA ABRAMOVIĆ

BETWEEN PAIN AND PRESENCE: THE SEMIOTIC BODY AND EXTREME LIMITS IN THE WORK OF MARINA ABRAMOVIĆ

Daniel Lucena da Hora Alves¹
Universidade Federal da Paraíba - UFPB
PPG Design - UFPE
Associado/a/e ANPAP: NÃO

RESUMO

Partindo do conceito de "corpo semiótico" desenvolvido em nossa pesquisa de doutorado, o artigo examina como Marina Abramović mobiliza experiências extremas de dor, risco e vulnerabilidade para instaurar processos de significação na *Performance Art*. A investigação associa a semiótica peirceana, a fenomenologia da percepção e teorias de performatividade, propondo que a exposição radical do corpo faz nascer uma semiose triádica (ícone-índice-símbolo) que provoca o público a compartilhar responsabilidade ética. Analisam-se, à luz desse arcabouço, três obras-chave – "Rhythm 0" (1974), "Balkan Baroque" (1997) e "The Artist Is Present" (2010) – evidenciando que o corpo liminar de Abramović transcende a materialidade, convertendo a dor em linguagem crítica diante da banalização da violência contemporânea.

Palavras-Chave: *Performance Art*; Corpo Semiótico; Dor; Presença; Extremos.

ABSTRACT

Grounded in the "semiotic body" concept formulated in our doctoral research, this paper explores how Marina Abramović relies on extreme experiences of pain, risk and vulnerability to trigger meaning-making processes in Performance Art. By interweaving Peircean semiotics, phenomenology of perception and performative theories, we argue that the radical exposure of the body engenders a triadic semiosis (icon-index-symbol) that compels spectators to assume ethical responsibility. Three pivotal works – "Rhythm 0" (1974), "Balkan Baroque" (1997) and "The Artist Is Present" (2010) – are analysed through this lens, revealing how Abramović's liminal body surpasses materiality and turns pain into a critical language against the contemporary trivialisation of violence.

KEYWORDS: *Performance Art*; Semiotic Body; Pain; Presence; Extremes.



1 | Introdução

As convulsões socioambientais que marcam o século XXI - colapsos climáticos, desigualdades abissais e a proliferação de dispositivos de controle - comprimem o espectro das experiências humanas em faixas estreitas de sobrevivência. Nesse território de tensões extremas, o corpo surge simultaneamente como sismógrafo e epicentro das forças que redesenham o viver, reagindo à fúria das enchentes, à secura das estiagens, à violência sistêmica e à vigilância algorítmica. Ao escolher “Extremos” como eixo do 34º Encontro Nacional, a ANPAP convoca artistas, pesquisadoras e pesquisadores a sondar a zona liminar onde a convenção falha e apenas a sensação - em toda a sua crueza - ainda fala.

Este artigo responde a tal convocação ao focalizar a obra de Marina Abramović, cujo percurso performático, desde meados da década de 1970, conduz o corpo - próprio e alheio - a estados de dor, risco e vulnerabilidade que tangenciam a autodestruição. Em vez de reproduzir narrativas ilustrativas da violência, Abramović instala uma plataforma de presença extrema na qual sensação e sentido emergem indissociáveis. O corpo, tornado dispositivo, converte-se em arena semiótica viva diante da qual espectadoras e espectadores precisam negociar, em tempo real, responsabilidade ética e autoria dos acontecimentos.

Para dimensionar a potência crítica desse dispositivo, mobilizamos o conceito de “corpo semiótico” formulado em nossa pesquisa de doutorado, segundo o qual o organismo opera como campo de emergência de ícones, índices e símbolos inseparáveis da experiência. Articulando semiótica peirceana, fenomenologia da percepção e teorias da performatividade, argumentamos que a exposição radical da carne, longe de compor espetáculo anedótico de automutilação, funciona como metodologia investigativa capaz de rasgar o invólucro estetizante e expor engrenagens de poder naturalizadas. Examinaremos, nesse percurso, três obras-chave - “Rhythm 0” (1974), “Balkan Baroque” (1997) e “The Artist Is Present” (2010) - para mostrar que, ao converter dor em linguagem, Abramović transfere ao público e às instituições artísticas a responsabilidade de redefinir a fronteira entre violência e cuidado.



Nosso propósito, por fim, é demonstrar que o corpo semiótico, tensionado até o limite da resistência física e relacional, converte-se em ferramenta epistemológica decisiva para repensar a função pública da arte num tempo em que o extremo deixou de ser exceção para constituir o horizonte normativo da existência planetária.

2 | Cartografia conceitual do corpo semiótico

Esta seção consolida o arcabouço teórico que sustenta a categoria "corpo semiótico" e orienta nossa leitura dos extremos encenados por Marina Abramović. Partimos do pressuposto de que a carne é, simultaneamente, substância sensível, artefato biopolítico e interface ontológica entre humano, tecnologia e ambiente. Descrever o corpo como ecossistema significante implica reconhecer que qualidades, fatos e interpretações se acoplam em circuitos de alta intensidade, gerando ondas de afeto que escapam ao perímetro da pele e contaminam o espaço expositivo, o discurso crítico e o imaginário social. Para mapear tal dinâmica, articulamos cinco vetores conceituais - semiose triádica, fenomenologia da presença, performatividade do risco, virada ontológica e justiça decolonial - que se entrecruzam na prática da artista, convertendo dor, duração e vulnerabilidade em linguagem crítica.

Os cinco vetores não são blocos separados, mas camadas sobrepostas de um mesmo palimpsesto analítico. A semiose triádica fornece a lógica de leitura; a fenomenologia descreve como essa lógica se corporeifica na percepção; a performatividade revela as implicações éticas do risco; a virada ontológica explicita a agência de materiais não-humanos; e o vetor decolonial devolve tal rede ao seu contexto geopolítico. Esse encadeamento garante que cada obra seja analisada da célula sensível à arena sociopolítica, evitando colagens teóricas e assegurando coerência metodológica.

2.1 Semiose triádica e limiaridade

Charles S. Peirce define o signo pela relação entre "primeiridade" (qualidade imediata), "secundidade" (fato atuante) e "terceiridade" (habitualidade interpretativa). Quando tal tripé se plasma na pele, irrompe o "signo vivido": o arrepio que antecede o toque da faca (primeiridade), a incisão real que rasga a epiderme (secundidade) e o pacto cultural que legitima o ferimento como ato estético (terceiridade). Chamamos



"limiaridade" ao ponto de fusão em que esses três planos se confundem, eclipsando a distinção entre sensação, acontecimento e significado. É nesse limiar que o corpo de Abramović se converte em laboratório semiótico, obrigando o espectador a interpretar o ferimento não como espetáculo de dor, mas como enigma ético que devolve a responsabilidade da leitura a quem assiste.

2.2 Fenomenologia da presença extrema

Para Merleau-Ponty, o corpo não "ocupa" o mundo: ele é a abertura pela qual o mundo se torna inteligível. Quando essa abertura é submetida a condições extremas - privação de sono, vigilância constante ou durações sem horizonte - o campo perceptivo densifica-se, tornando-se quase tátil. Abramović explora esse espessamento instaurando um "descentramento sensorial": sua imobilidade hipnótica devolve à audiência o ônus da ação, enquanto o fluir objetivo do tempo converte-se em matéria palpável. Assim, cada microtremor, cada lágrima ou cada suspiro da artista opera como batimento régio que regula a experiência coletiva, criando comunhão silenciosa onde olhar, respiração e compaixão se sincronizam.

2.3 Performatividade e ética do risco

Judith Butler demonstra que a precariedade é distribuída de forma desigual pelas normas sociais: certos corpos são elegíveis ao luto público, outros permanecem invisíveis. Abramović convoca tal disparidade ao expor-se radicalmente. O contrato performativo suspende garantias jurídicas e converte a galeria em arena de responsabilidade compartilhada. A violência deixa de ser metáfora para tornar-se eventualidade concreta; cada espectador é, ao mesmo tempo, promessa de cuidado e ameaça de dano. Nessas condições, o "corpo semiótico" age como dispositivo de adjudicação moral: colocar a arma sobre a mesa, apontá-la ou removê-la transforma-se em sentença que o público profere sobre si próprio.

2.4 Novas materialidades e virada ontológica

A virada ontológica articulada por Barad, Haraway e Braidotti dissolve dicotomias rígidas entre sujeito, objeto e meio, propondo redes de co-agência multiespécies. Em "Balkan Baroque" o odor persistente dos ossos putrefatos atua como protagonista, instaurando semiose olfativa que obriga o público a "respirar" a memória de uma



guerra ainda latejante. Fluidos, bactérias e micro-organismos ampliam o elenco performático, embaralhando escalas entre o nano e o geopolítico. Performances posteriores que recorrem a sensores cardíacos, câmeras térmicas ou bancos de dados fisiológicos reiteram esse princípio: a pulsação individual converte-se em dado público, reconfigurando o corpo como "interface híbrida" que trafega entre biologia, código e política.

2.5 Vetor decolonial e justiça epistêmica

Mapear extremos a partir do Sul global exige reconhecer que categorias sensíveis são atravessadas por colonialidade. Embora Abramović circule em museus de prestígio, suas narrativas de guerra, migração e cuidado materno ressoam geografias periféricas marcadas por fome, enchentes e racismo ambiental. A lente decolonial relativiza o universalismo europeu e revela que a ferida performada dialoga com feridas históricas que sangram fora do palco oficial da arte.

Quando a artista lava ossos em Veneza, a cena ecoa lavadeiras latino-americanas que enfrentam enchentes tóxicas; ao aceitar balas imaginárias disparadas contra seu peito, convoca memórias de corpos indígenas abatidos na Amazônia. O corpo semiótico, assim, inscreve-se numa topologia planetária de dor partilhada, acionando solidariedades marginais e propondo justiça epistêmica onde antes havia silenciamento.

Com esses cinco vetores evidenciamos a plasticidade singular do corpo semiótico: superfície de inscrição, sismógrafo ambiental e fórum político condensados numa mesma morada carnal. Operando no limiar entre sensação e conceito, o corpo em performance converte dor e presença em gramática capaz de interromper automatismos perceptivos, reinscrevendo, no espaço da arte, a urgência de renegociar os termos de nossa coexistência planetária diante do avanço simultâneo de colapsos climáticos, fundamentalismos políticos e precarizações generalizadas.

3 | Metodologia

A pesquisa organiza-se como estudo de caso múltiplo em que cada performance funciona como universo empírico singular conectado pelo conceito de corpo semiótico sob condição extrema. Adotamos um "modelo qualitativo triangulado" que combina



três procedimentos de geração e interpretação de dados, possibilitando deslocamentos da microanálise sensorial ao macrocontexto institucional.

Selecionamos vídeos, fotogramas, storyboards e plantas de montagem provenientes do Studio Morra, da Biennale di Venezia e do MoMA. O material passou por codificação em dois ciclos: (a) segmentação em unidades de ação – gestos, objetos, silêncios; (b) categorização de cada unidade conforme primeiridade, secundidade e terceiridade peirceanas. O resultado são diagramas que evidenciam a evolução da semiose ao longo do tempo performático.

Reunimos 34 entrevistas (1975-2024) distribuídas em três grupos: a artista, participantes que interagiram diretamente com as obras e espectadores observadores. Por meio da variação imaginativa mapeamos estruturas essenciais – limiar de dor, percepção de risco, afetação empática. A triangulação com os índices visuais permitiu construir mapas de convergência sensorio-interpretativa.

Consultamos catálogos raisonné, fichas de sala, críticas especializadas e pareceres de aquisição museológica. A documentação contextualiza cada obra, explicita controvérsias éticas e mostra como políticas institucionais de cuidado com performers evoluíram. Cruzamos datas de exibição com eventos geopolíticos (Guerra da Bósnia, Primavera Árabe) para aferir ressonâncias históricas da categoria “extremo”.

Síntese dos achados em quadro de dupla entrada que, para cada performance, descreve: (a) configuração espacial/temporal; (b) grau de exposição corporal, mensurado por intensidade de risco e duração; (c) cadeias de semiose triádica que mostram a passagem de qualidades sensíveis a símbolos partilhados. A matriz revelou padrões e singularidades, aferindo a robustez analítica do corpo semiótico.

Considerações éticas

Por lidarmos com imagens de sofrimento e relatos de desgaste físico, seguimos diretrizes da Association for Performance Research, garantindo anonimato a espectadores e evitando descrições que reencenassem violência. A triangulação não busca certificar “verdades” absolutas; pretende ampliar densidade interpretativa e mitigar viés autoral, coerente com a ideia de que o sentido da performance emerge na zona de contato entre gesto, corpo e olhar.



4 | Análises de caso



4.1 "Rhythm 0" (Studio Morra, Nápoles, 1974)

Imagem 1 - "Rhythm 0", Marina Abramović, 1974. (Fonte: MAI website).

Configuração

Sobre uma mesa, 72 utensílios marcavam uma escala que ia do cuidado ao extermínio: rosa, mel, laço de seda, tesoura, lâmina de barbear, revólver, bala única. Uma placa simples - "Durante seis horas sou objeto; vocês podem fazer o que desejarem" - transferia a agência para o público, enquanto a artista permanecia imóvel contra a parede.

Semiose

Ícone – a figura imóvel, meia-nua e silenciosa reverbera iconografias cristãs da "pietà" e da mártir, convidando a identificação compassiva antes de qualquer ação.

Índice – cada intervenção - um beijo carinhoso, um corte sangrento, o rasgo da roupa, a arma carregada encostada às costelas - inscreve no corpo o rastro factual da violência latente em relações sociais. As marcas acumulam-se como grafite indelével que transforma a pele em pergaminho de pulsões contraditórias.

Símbolo – quando o relógio zera e a artista volta a mover-se, os agressores afastam-se em fuga envergonhada; a performance cristaliza-se como alegoria do contrato



social: liberdade individual depende da custódia recíproca, e a cumplicidade no dano retorna como culpa coletiva.

Corpo semiótico em ação

A suspensão voluntária da agência pessoal materializa a tese foucaultiana sobre o corpo como lugar de inscrição disciplinar, mas vai além ao atribuir a escrita da violência ao próprio público. O limiar entre espectador e algoz dissolve-se; resta uma comunidade de risco onde o signo “dor” nasce na carne e ecoa como interpretação moral compartilhada.

Limiaridade

O clique do gatilho pressionado por um participante - depois se descobre que a arma estava descarregada - marca a crista da experiência extrema. O corpo semiótico converte-se em espelho da crueldade possível, revelando quão tênue é a membrana civilizatória quando normas são suspensas.

4.2 "Balkan Baroque" (Bienal de Veneza, 1997)



Imagem 2 - "Balkan Baroque", Marina Abramović, 1997. (Fonte: MAI website).

Configuração



No subsolo do Arsenal, três toneladas de ossos bovinos cobertos de sangue seco empilhavam-se sob o forro quente. Durante quatro dias, a artista, vestida de branco, esfrega ossos com escova de metal, mistura água e detergente, enquanto entoa cantigas folclóricas sérvias. Um tríptico de vídeo projeta seus pais descrevendo táticas de guerrilha partisansa, costurando biografia, mito nacional e carnificina recente nos Bálcãs.

Semiose

Ícone – o amontoado fétido remete a carcaças humanas, instaurando imagem visceral de ruína pós-bélica; o vestido claro paulatinamente manchado devolve à vista a passagem do tempo e a insistência da sujeira histórica.

Índice – odor pútrido, névoa úmida no verão veneziano e o som áspero da escova contra o cálcio expõem o trauma coletivo em sua materialidade sensorial; latências da Guerra da Bósnia tornam-se respiráveis, entrando pelas narinas dos visitantes.

Símbolo – a tarefa impossível de limpar os ossos converte-se em metáfora da falha dos processos de reconciliação; o corpo ajoelhado remete a lavadeiras camponesas, desmontando narrativas heroicas com gesto doméstico de luto.

Corpo semiótico em ação

Aqui a dor física cede lugar ao desgaste repetitivo e ao miasma orgânico, evidenciando o corpo como filtro poroso entre história e biologia. A artista encarna a impossibilidade de purgação: toda tentativa de higienizar o passado apenas reativa seu odor. A semiose expande-se do tátil ao olfativo, instaurando fenomenologia das narinas que subverte o ocularcentrismo museológico.

Limiaridade

Quando, exausta, a artista desliza entre os ossos e continua a esfregar, mesmo sangrando nos joelhos, consolida-se a impossibilidade de purificar a violência: a história recente adere à carne e devolve-se como memória inexorável. O corpo semiótico torna-se relíquia contaminada que contamina o público, produzindo nojo, empatia e vergonha em igual medida.



4.3 "The Artist Is Present" (MoMA, 2010)

Imagem 3 - "The Artist Is Present, Marina Abramović, 2010. (Fonte: MAI website).

Configuração

Num quadrado de luz, duas cadeiras opostas. Durante setenta e cinco dias, em todo o horário de museu, Abramović senta-se imóvel, esperando que cada visitante ocupe a cadeira-fronteira. Não há palavra ou contato físico; apenas o compartilhamento do olhar.

Semiose

Ícone – a postura ereta e o vestido vermelho-escuro evocam retratos renascentistas e tronos litúrgicos; a figura é ícone de autoridade e, simultaneamente, de vulnerabilidade exposta ao escrutínio.

Índice – microtremores faciais, mudanças na tonalidade da pele, lágrimas que percorrem a face do visitante ou da artista registram a passagem real do tempo e o labor físico da imobilidade; cada respiração audível torna-se batida de um relógio encarnado.



Símbolo – o encontro de olhares, repetido 1 545 vezes, institui rito secular de reconhecimento ético; a obra converte-se em emblema da necessidade de presença plena numa cultura saturada de distrações.

Corpo semiótico em ação

O risco é invisível e cumulativo: colapso muscular, exposição afetiva absoluta, dissolução identitária no olhar do outro. O silêncio prolongado engendra coreografia ínfima em que o menor piscar vira evento semiótico. A obra antecipa debates sobre vigilância digital: quem suporta ser visto sem mediação por mais de poucos segundos?

Limiaridade

Após horas contínuas, o silêncio converte-se em espelho ampliador de afetos: espectadores relatam sentir passagens de luto, amor e culpa. O tempo subjetivo extremo faz a sala transbordar para além do MoMA, viralizando em fluxos digitais que prolongam a performance no imaginário global, reinscrevendo o corpo semiótico na memória de uma era frenética.

5 | Dialéticas da presença extrema

Longe de buscar uma interpretação linear, assumimos aqui a metáfora do palimpsesto: cada performance funciona como folha parcialmente raspada sobre a qual novas camadas de sentido se inscrevem sem apagar as anteriores. Esse procedimento justifica o trânsito entre dor física, trauma histórico e política do encontro articulado nas seções seguintes.

A trajetória das três performances investigadas descreve uma gramática de deslocamentos que principia na epiderme e desemboca na esfera pública. Cada obra faz oscilar o olhar do sujeito privado para tramas coletivas, instaurando circuitos afetivos que tensionam a fronteira entre arte e vida. Reunidas, elas evidenciam que o extremo não habita geografia fixa, mas se atualiza toda vez que práticas de poder redistribuem risco e cuidado. O corpo semiótico, em cada peça, funciona como lente que converte sensação em argumento, traduzindo o inaudito em enunciado político. Num planeta onde o grau Celsius sobe e o nível de empatia desce, essas obras atuam como aceleradores de consciência.



A. "Da dor física à consciência política" – Em "Rhythm 0" o ferimento opera como dispositivo de revelação. O rasgo da blusa, a lâmina que toca a pele, o cano do revólver pressionado sobre o coração abolem a distância entre palco e plateia, fazendo da dor um diagnóstico social da misoginia estrutural. O sangue escorrendo cumpre dupla função: prova material da violência e metáfora da circulação de poder que administra a vida feminina. A vítima silenciosa converte-se em espelho incômodo que devolve à audiência o reflexo de suas próprias pulsões, forçando o reconhecimento de que a barbárie não é anomalia, mas engrenagem cotidiana.

B. "Do trauma histórico ao cuidado partilhado" – "Balkan Baroque" substitui o corte agudo pelo desgaste continuado. O odor acre dos ossos, a viscosidade do sangue ressequido e o ruído insistente da escova compõem uma dramaturgia de lembrança forçada. O labor impossível de limpar restos animais reinscreve, no corpo da artista e de quem assiste, a repetição infinda dos massacres balcânicos. Ali, o luto deixa de ser rito individual para tornar-se tarefa comum: cada fôlego tomado dentro da câmara fétida implica o visitante no circuito da culpa. A performance revela que a história não é arquivo estático, mas organismo putrefato que exige partilha de responsabilidade para que possa, um dia, sarar.

C. "Do encontro ao comum" – "The Artist Is Present" desloca o vetor do impacto físico para o esgotamento temporal. Durante 736 horas de silêncio, Abramović devolve ao visitante um olhar nu, livre de mediação tecnológica, instaurando uma zona franca em que hierarquias habituais se suspendem. Manter os olhos nos olhos faz tremer fronteiras identitárias: respirações sincronizam-se, lágrimas afloram, microtremores denunciam a fadiga compartilhada. A coreografia mínima produz redistribuição do sensível – nos termos de Rancière – ao transformar cada visitante em coautor de um acontecimento frágil, porém memorável, que afirma o poder político do cuidado mútuo.

A "estética do extremo" converte-se, assim, em "pedagogia afetiva" (Lepecki, 2013). Ferir, limpar ou simplesmente permanecer constitui um léxico que conecta escalas temporais e subjetivas: ontem e amanhã, eu e nós. Ao colocar o corpo em risco cuidadosamente calibrado, Abramović não celebra o sofrimento; ela o converte em lente que amplia desigualdades silenciadas e em gatilho que desafia a indiferença. Aprender a sentir o extremo torna-se, portanto, pré-condição para imaginar justiça num presente em que enchentes recordes, feminicídios e guerras por recursos



configuram o cotidiano. Entre dor e presença, o corpo semiótico abre um intervalo crítico onde é possível treinar a empatia, metabolizar a perda e redesenhar, ainda que provisoriamente, os contornos do comum. No cenário brasileiro de 2025, em que cheias destroem comunidades inteiras no Rio Grande do Sul e o desmatamento avança sobre povos originários, essas pedagogias extremas requisitam da arte não apenas reflexão, mas elaboração de pactos estéticos que façam frente à necropolítica vigente.

6 | Conclusão

Ao percorrer seis décadas de experimentação, Marina Abramović provou que a radicalidade da performance não reside em ostentar feridas, mas em criar dispositivos nos quais a vulnerabilidade da carne se torna motor cognitivo capaz de reorganizar o pacto ético. Mostramos que essa operação se realiza por meio do "corpo semiótico": organismo conduzido ao limite da resistência para converter sensação extrema em linguagem partilhável. Quando dor, risco e duração se espessam sobre a pele, forma-se um feixe icônico, indicial e simbólico que desafia o espectador a abandonar o conforto estético e assumir posição política.

Em "Rhythm 0" a exposição do corpo feminino escancara sua fragilidade social; o instante em que o revólver toca o peito da artista transforma a audiência em coautora da violência, evidenciando a fragilidade da membrana civilizatória. Em "Balkan Baroque" a artista fricciona ossos ensanguentados até que o fedor atravessa a couraça perceptiva do visitante, convertendo trauma histórico em experiência olfativa inescapável. Já em "The Artist Is Present" a imobilidade dilata o tempo comum: o olhar longo desloca a relação sujeito-objeto para um plano de reciprocidade afetiva em que cada microtremor ergue economias de cuidado. Juntas, essas obras demonstram que as fronteiras do suportável são fábricas de sentido onde ética e estética se refundem.

Essa pedagogia do extremo dialoga diretamente com a agenda do 34.º Encontro da ANPAP. Num Brasil de 2025 assolado por enchentes recordes, desmatamento voraz e políticas que hierarquizam quem merece proteção, não basta representar catástrofes: é preciso construir experiências que façam o risco transbordar para o campo sensível, ativando empatia e corresponsabilidade. O "corpo semiótico" oferece



uma gramática pronta para essa tarefa, pois redistribui agências, ilumina privilégios e obriga o visitante a negociar, em tempo real, o lugar que ocupa na cadeia do cuidado.

As trilhas conceituais desenvolvidas aqui - semiose triádica, presença fenomenológica, ética do risco, materialidades híbridas e vetor decolonial - compõem ferramenta analítica para investigações que sondam bioperformance, ecocrise ou vigilância algorítmica. Pesquisas futuras podem explorar como realidade mista e inteligência artificial reconfiguram o alcance do corpo semiótico, sem perder de vista a lição *abramoviana*: sem risco vivido não floresce empatia. Ao concluir esta leitura, cabe ao pesquisador decidir, na partilha cotidiana dos extremos, quais objetos colocará sobre a mesa do outro.

Referências

- ABRAMOVIĆ, Marina. "Walk through walls: a memoir". New York: Crown Archetype, 2016.
- BARAD, Karen. "Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning". Durham: Duke University Press, 2007.
- BRAIDOTTI, Rosi. "The posthuman". Cambridge: Polity Press, 2013.
- BUTLER, Judith. "Gender trouble: feminism and the subversion of identity". New York: Routledge, 1990.
- FANON, Frantz. "Peau noire, masques blancs". Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. "Unpayable debt". New York: Sternberg Press, 2018.
- FOUCAULT, Michel. "Vigiar e punir: história da violência nas prisões". Petrópolis: Vozes, 1987.
- HARAWAY, Donna J. "Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene". Durham: Duke University Press, 2016.
- LEPECKI, André. "Singularities: dance in the age of performance". London: Routledge, 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. "Fenomenologia da percepção". 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. "Corpus". Paris: Métailié, 2000.
- PEIRCE, Charles Sanders. "Collected papers of Charles Sanders Peirce". 8 v. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.
- RANCIÈRE, Jacques. "O partilhar do sensível: estética e política". São Paulo: Editora 34, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. "A teoria geral dos signos: como as linguagens significam". 3. ed. São Paulo: Paulus, 2004.
- STELARC. "Stelarc: the monograph". Cambridge: MIT Press, 2005.



extremos

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

ⁱ Doutorando em design no Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor Efetivo dos cursos de Artes Visuais na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Campus I Lot. Cidade Universitaria, PB, 58051-900, João Pessoa – PB. E-mail: danieldahora@me.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7050-4269>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4010111674034835>. João Pessoa, Brasil.