



Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Departamento de Design
Programa de Pós Graduação em Design

SIGNO EM FLUXO:
o 'corpo semiótico' como categoria analítica da Performance Art
em diálogo com Marina Abramović

Aluno:
Daniel Lucena da Hora Alves

Orientadora:
Profa. Dra. Oriana Maria Duarte de Araújo

Linha de Pesquisa:
Design, Cultura e Artes

RECIFE
2025

Daniel Lucena da Hora Alves

Signo em Fluxo: o “corpo semiótico” como categoria analítica da Performance Art em diálogo com Marina Abramović.

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Design.

Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

Linha de Pesquisa: Design, Cultura e Artes.

Orientadora: Oriana Maria Duarte de Araújo

**RECIFE
2025**

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Alves, Daniel Lucena da Hora.

Signo em Fluxo: o corpo semiótico como categoria analítica da Performance Art em diálogo com Marina Abramovic / Daniel Lucena da Hora Alves. - Recife, 2025.

230f.: il.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Design, 2025.

Orientação: Oriana Maria Duarte de Araújo.

Inclui referências, glossário e apêndices.

1. Corpo semiótico; 2. Performance Art; 3. Semiótica peirceana; 4. Marina Abramovic; 5. Arquivo performativo. I. Araújo, Oriana Maria Duarte de. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

DANIEL LUCENA DA HORA ALVES

**SIGNO EM FLUXO: O “CORPO SEMIÓTICO” COMO CATEGORIA ANALÍTICA DA
PERFORMANCE ART EM DIÁLOGO COM MARINA ABRAMOVIĆ.**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, na área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos; e Linha de Pesquisa: Design, Cultura e Artes; como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Design.

Aprovada em: 17/12/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Simone Grace de Barros (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Andréa Barbosa Camargo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Maria Lucia Santaella Braga (Examinadora Externa)
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Prof. Dr. Robson Xavier da Costa (Examinador Externo)
Universidade Federal da Paraíba

Prof^a. Dr^a. Geane Carvalho Alzamora (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Chegar onde cheguei com esta tese demanda a humildade de agradecer. Agradecer o apoio e a contribuição de muitas pessoas que tornaram minha jornada possível, mas, especialmente, contribuíram de várias maneiras para que a pesquisa e o trabalho ganhassem forma.

Primeiro, ao Departamento de Design da UFPE e seu PPG Design, que me acolheram sempre, e desde muito tempo atrás, seja como aluno, como pesquisador iniciante, como professor substituto e como pesquisador no doutoramento. Aqui estendo também os agradecimentos ao corpo docente da Pós-Graduação em Design, sempre muito dedicados e empenhados em nos fazer pensar e crescer como cientistas e investigadores.

Agradeço especialmente e profundamente à minha orientadora, Oriana Duarte, pelos direcionamentos, pelos tensionamentos certos, pela escuta generosa, e pela confiança ao longo de todo o processo. Como professora e como artista visual, você sempre foi uma inspiração e um norte, e foi uma honra tê-la junto comigo ao longo desta jornada.

Ao *Marina Abramović Institute*, pela disponibilização de material e acervo. À Usina de Arte, nas figuras de Bruna e Ricardo Pessoa de Queiroz, e ao curador Marc Pottier, pela realização da exposição da artista em Pernambuco. Também à artista sérvia Marina Abramović, por toda sua trajetória, carreira, legado e compromisso com a arte; e por sua generosidade em compartilhar momentos importantes com este pesquisador, na oportunidade de sua visita ao Brasil.

Agradeço ainda aos colegas professores e membros da banca de qualificação, especialmente Simone Barros, por acompanhar minha trajetória no PPG, desde a seleção até as defesas. Ao professor Robson Xavier, também uma referência minha como pesquisador, pela acolhida na UFPB, pela instigação em me fazer entender a importância do doutorado e por suas valiosas contribuições na banca de qualificação. Aqui, por fim, à professora Lucia Santaella, querida e referência maior da minha trajetória como pesquisador, e a quem agradeço a generosidade em participar dos momentos decisivos do meu doutorado.

À minha família, pelo apoio fundamental, pela paciência nos momentos-chave e por sempre acreditarem em mim, aqui em especial aos meus pais professores, Antônio e Lêda. À minha esposa Luciana, companheira de vida, de trajetória e de conquistas; e aos meus filhos Laura e João, meu amor, respeito e gratidão por tudo. Aos amigos, amigas e colegas das aulas do doutorado, que me viram nesta jornada, meu agradecimento.

Por fim, ao meu avô, Abelardo da Hora, por ser minha maior referência nas Artes e por sempre me alertar sobre como a vida não faz sentido se não buscarmos sermos melhores para melhorar o mundo. Especialmente através da Arte.

RESUMO

Esta tese investiga o corpo na Performance Art a partir de uma pergunta central: como descrever e interpretar performances que se realizam, simultaneamente, como acontecimento ao vivo, documentação e circuito institucional, sem reduzir o “vivo” ao documento nem fetichizar a presença como essência inalcançável? Para enfrentar esse impasse, propõe-se um arranjo analítico denominado “corpo semiótico”, formulado com base na semiótica peirceana de campo ampliado e na articulação entre fenomenologia do corpo, debates sobre mediação e estudos de performance.

O “corpo semiótico” é definido como corpo-em-ato, foco de convergência de múltiplas cadeias de semiose, no qual se articulam: (a) qualidades sensíveis, afetos e atmosferas (primeiridade); (b) choques, ações, resistências e marcas factuais do acontecimento e de seus registros (secundidade); (c) hábitos, normas e contratos curatoriais, museológicos, midiáticos e sociais que estabilizam leituras ao longo do tempo (terceiridade). A pesquisa mobiliza, assim, uma semiótica triádica (ícone, índice, símbolo; interpretantes emocionais, energéticos e lógicos) como instrumento para ler, em um mesmo plano, eventos, vestígios e circuitos institucionais.

Metodologicamente, adota-se uma metodografia documental-analítica, baseada em dossiês institucionais, registros audiovisuais, catálogos, entrevistas e textos críticos, com critérios explícitos de seleção e inferência. O corpus principal é composto por três performances de Marina Abramović - *Rhythm 0* (1974), *Balkan Baroque* (1997) e *The Artist Is Present* (2010), escolhidas por condensarem problemas estruturais do campo (risco, violência, memória histórica, musealização da presença) e por disporem de documentação robusta.

Os resultados indicam que o “corpo semiótico” funciona como operador integrador e, ao mesmo tempo, discriminativo: permite descrever cadeias evento-documento-reencenação-arquivo com precisão, evidenciando o papel de corpos, objetos, dispositivos, figurinos e instituições como mediadores de sentido. A tese oferece, por fim, um protocolo replicável de análise, um glossário conceitual e um conjunto de contribuições teóricas e metodológicas que dialogam com práticas curatoriais, políticas de arquivo e pedagogias da performance.

Palavras-chave:

Corpo semiótico. Performance Art. Semiótica peirceana. Marina Abramović. Arquivo performativo.

ABSTRACT

This dissertation investigates the body in Performance Art through a central question: how can performances that unfold simultaneously as live events, documentation, and institutional circuits be described and interpreted without reducing “liveness” to its records or fetishizing presence as an unattainable essence? To address this issue, it proposes an analytical framework called the “semiotic body” (*corpo semiótico*), grounded in Peircean semiotics in an expanded-field approach and articulated with phenomenology of the body, mediation theories and performance studies.

The “semiotic body” is defined as the body-in-act, a focal point where multiple chains of semiosis converge, articulating: (a) sensitive qualities, affects and atmospheres (firstness); (b) shocks, actions, resistances and factual marks of the event and its records (secondness); (c) habits, norms and curatorial, museological, media and social contracts that stabilize readings over time (thirdness). A triadic semiotic framework (icon, index, symbol; emotional, energetic and logical interpretants) is mobilized to read events, traces and institutional circuits within a single analytical plane.

Methodologically, the research adopts a documentary-analytical method, based on institutional dossiers, audiovisual records, catalogues, interviews and critical texts, with explicit selection criteria and inferential procedures. The core corpus comprises three performances by Marina Abramović - *Rhythm 0* (1974), *Balkan Baroque* (1997) and *The Artist Is Present* (2010) - selected because they condense structural issues in the field (risk, violence, historical memory, musealization of presence) and provide robust documentation.

The results show that the “semiotic body” works as both an integrating and discriminating operator: it allows for precise descriptions of the event-document-re-enactment-archive chain, highlighting the role of bodies, objects, devices, costumes and institutions as mediators of meaning. The thesis ultimately offers a replicable analytical protocol, a conceptual glossary and a set of theoretical and methodological contributions relevant to curatorial practices, archival policies and pedagogical approaches to performance.

Keywords:

Semiotic body. Performance Art. Peircean semiotics. Marina Abramović. Performative archive.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — “Danças das Ripas”, 1927. Oskar Schlemmer.....	25
Figura 2 — “Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt”, 1965. Joseph Beuys.	44
Figura 3 — Hugo Ball no Cabaret Voltaire, Zurique, em junho de 1916.	46
Figura 4 — “Estudos: Balé Triádico”, 1922-26. Oskar Schlemmer.....	48
Figura 5 — “Buckminster Fuller” com alunos do Black Mountain College.	49
Figura 6 — “Cut Piece”, 1964. Yoko Ono. Penland School of Craft.	55
Figura 7 — “Ear on Arm”, 2008. Stelarc..	57
Figura 8 — “La Réincarnation de Sainte”, 2012. ORLAN.....	58
Figura 9 — “Dropping a Han Dynasty Urn”, 1995. Ai Weiwei.	59
Figura 10 — “Marina Abramović”, 2025.....	69
Figura 11 — “Vários”, Marina Abramović.....	73
Figura 12 — “Vários”, Marina Abramović.....	74
Figura 13 — “Vários”, Marina Abramović.	75
Figura 14 — “The Lovers - Vários”, 1998. Marina Abramović / Ulay.	76
Figura 15 — “Spirit Cooking”, 1996. Marina Abramović.	77
Figura 16 — “Generator” - Vários”, 2024. Marina Abramović.....	81
Figura 17 — Diagrama da Tríade Peirceana.....	107
Figura 18 — Diagramas Existenciais.....	119
Figura 19 — Diagrama Sobre o Crescimento da Semiose.	123
Figura 20 — “Imponderabilia”, 1977. Abramović / Ulay. Galleria d'Arte Moderna di Bologna.	127
Figura 21 — “Diagrama Geral de Modelo”.	128
Figura 22 — “Fluxograma do Protocolo Analítico”.....	134
Figura 23 — “Rhythm 0”, 1974. Marina Abramović..	156
Figura 24 — “Rhythm 0 - Colagem”, 1974. Marina Abramović.....	160
Figura 25 — “Balkan Baroque”, 1997. Marina Abramović.	165
Figura 26 — “Balkan Baroque - Colagem”, 1997. Marina Abramović.	170
Figura 27 — “The Artist Is Present”, 2010. Marina Abramović.	174
Figura 28 — “The Artist Is Present - Colagem”, 2010. Marina Abramović.....	179

SUMÁRIO

PARTE I - Porta de Entrada	12
Capítulo 1 - Introdução	13
1.1 Motivação do pesquisador e percurso até a performance	14
1.2 Problema, perguntas de pesquisa e hipótese	15
1.3 Objetivos	17
1.4 Delimitações e contribuições pretendidas	20
1.5 Organização da tese	21
Capítulo 2 - Estado da Arte	24
2.1 Pesquisas em Performance Art	26
2.2 Semiótica aplicada à arte / performance: panoramas e lacunas	29
2.3 Pesquisas sobre Marina Abramović (teses, dissertações, artigos, eixos recorrentes)	33
2.4 Posição desta tese no campo	36
Capítulo 3 - Cartografias e Derivas da Performance	40
3.1 Raízes Ritualísticas e Xamânicas: Corpo como mediador entre sagrado e profano	43
3.2 Vanguardas, viradas do corpo e tecnologias de extensão	45
3.3 Debates Atuais e Direções Futuras na Performance Art	60
3.4 Notas sobre documentação e liveness	63
3.5 O que fica	68
Capítulo 4 - Marina Abramović: Vida e Obra	69
4.1 Principais Obras e Temas	71
4.2 Trabalhos Colaborativos com Ulay	71
4.3 O Método Abramović	72
4.4 Recepção Crítica	72
4.5 Performances	73
4.6 Obras Destacadas	77
4.7 Fotos / Prints / Séries / FineArt	78
PARTE II - Fundamentos e Ferramentas	83
Capítulo 5 - Marco Teórico: Semiótica, Fenomenologia e Pós-humanismo	84
5.1 Semiótica Peirceana: categorias e classes - uma apresentação	85
5.2 Definições de Signo	90
5.3 Semiótica Peirceana: iconicidade, indicialidade e simbolismo	92
5.4 Pós-humanismo: o corpo em rede e a superação das fronteiras	

5.5. Convergência e Complementaridade: corpo semiótico e fenomenologia em ação	98
5.6 Relevância para o estudo sobre Abramović e outros performers	99
5.7 Considerações e Próximos Passos	101
5.8 Perspectivas	106
<hr/>	
Capítulo 6 - O Conceito de “Corpo Semiótico” (Categoria em Construção)	107
6.1 Camadas analíticas do “corpo semiótico”	112
6.2 Definição Operacional	117
6.3 Corpo Semiótico como Operador Existencial	119
6.4 Os Três Eixos do Corpo Semiótico	121
6.5 Modelo trifásico para o “Corpo Semiótico”	122
6.6 Dinâmicas de Comunicação: público como intérprete ativo	123
6.7 Desdobramentos Metodológicos e Epistemológicos	127
6.8 Construção do Conceito de “Corpo Semiótico”	127
6.9 Considerações sobre este capítulo	129
<hr/>	
Capítulo 7 - Metodologia de pesquisa	130
7.1 Natureza da pesquisa: análise documental e semiótica aplicada	130
7.2 Corpus e justificativa da seleção dos três casos	131
7.3 Protocolo analítico: passo a passo replicável	133
7.4 Ética: justificativa de não submissão ao CEP	135
7.5 Imagens como texto: política de figuras e QR codes	136
<hr/>	
PARTE III - Estudos de Caso (Laboratório da Tese)	138
<hr/>	
Capítulo 8 - Análise das Performances de Marina Abramović.	139
8.1 Rhythm 0 (1974): Vulnerabilidade e violência como subversão de sentido	141
8.2 Balkan Baroque (1997): Ritual, memória e denúncia política	143
8.3 The Artist Is Present (2010): Presença icônica e interação silenciosa	144
8.4 Perspectiva Peirceana da Dissidência	145
8.5 Implicações políticas, estéticas e espirituais	145
8.6 Metodologia de Análise - Matriz Tridimensional	147
8.7 Vantagens e Possíveis Limitações	152
<hr/>	
Capítulo 9 - Rhythm 0 (1974): O corpo como zona de risco negociado	155
9.1 Contexto e “partitura” da ação	156
9.2 Dispositivos e objetos (nota de mediação)	157
9.3 Aplicação das camadas A-E (Dimensões do Corpo Semiótico)	157
9.4 Riscos, ética e participação do público	161
9.5 Documentação, reperformance e cadeia de interpretantes	

9.6 Síntese do caso	162
<hr/>	
Capítulo 10 - Balkan Baroque (1997): O corpo como arquivo de trauma	164
10.1 Contexto e “partitura” da ação	165
10.2 Dispositivos e objetos (nota de mediação)	166
10.3 Aplicação das camadas A-E (Dimensões)	167
10.4 Riscos, ética e participação do público	170
10.5 Documentação, reperformance e cadeia de interpretantes	171
10.6 Síntese do caso	172
<hr/>	
Capítulo 11 - The Artist Is Present (2010): O Corpo como ícone	173
11.1 Contexto e “partitura” da ação	174
11.2 Dispositivos e objetos (nota de mediação)	175
11.3 Aplicação das camadas A-E (Dimensões)	176
11.4 Riscos, ética e participação do público	179
11.5 Documentação, reperformance e cadeia de interpretantes	180
11.6 Síntese do caso	181
11.7 Convergências e Divergências entre os Estudos de Caso	182
11.8 Reflexões: Corporeidade Extremada como Estratégia Semiótica	183
11.9 Recomendações Finais	183
<hr/>	
Capítulo 12 - Semiótica de Campo Ampliado	185
12.1 Convergências e tensões, destaques do “corpo semiótico”	186
12.2 Expressividade não-verbal do “corpo semiótico”	188
12.3 Silêncio: a supressão da fala como vetor de intensificação	189
12.4 Duração Extrema: insistência temporal como revelação corpórea	191
12.5 Imobilidade: a força de uma ação estática	192
12.6 Semiótica de campo ampliado: implicações e desdobramentos	194
<hr/>	
Capítulo 13 - Para Além de Abramović	196
13.1 Testes pontuais do modelo	196
13.2 Limites e não-abrangências	198
13.3 Desdobramentos: curadoria, ecologia expositiva, ensino de arte/design	199
<hr/>	
PARTE IV - Contribuições e Fechamento: o “Corpo Semiótico”	202
<hr/>	
Capítulo 14 - Contribuições Teóricas e Diferenciais Metodológicos	203
14.1 Novidade efetiva	203
14.2 Guia de aplicação do protocolo e potencial de replicação	205

Capítulo 15 - Conclusões e Trabalhos Futuros	208
15.1 Respostas às perguntas de pesquisa	208
15.2 Limitações da pesquisa	210
15.3 Trabalhos futuros	212
REFERÊNCIAS	215
GLOSSÁRIO DE TERMOS	221
APÊNDICES	229



PARTE I - Porta de Entrada

Capítulo 1 - Introdução

A presente tese emerge de um impasse fértil: como pensar a performance para além da oposição entre presença e reprodução, sem reduzir o acontecimento à sua imagem nem fetichizar o “ao vivo” como essência inalcançável? A literatura recente mostra que a performance se realiza em ecossistemas de mediação - museus, arquivos, plataformas, protocolos de cuidado - nos quais público, artista, dispositivos e instituições coproduzem sentidos. Esse cenário reabre questões metodológicas e conceituais: que instrumentos permitem descrever o que acontece, quando o que acontece é também documentado, repetido e reencenado? Ao recolocar em jogo a tensão entre visibilidade e desaparecimento (Phelan), a matéria e a cicatriz como arquivos do corpo (Schneider) e a reconceitualização do liveness em culturas midiáticas (Auslander), o campo desloca ontologias rígidas para regimes de inscrição e circulação, exigindo modelos analíticos capazes de lidar com processualidade, risco e partilha. É nesse deslocamento que esta pesquisa se inscreve.

O ciclo recente de grandes retrospectivas consolidou a performance como prática de longa duração no espaço institucional e, simultaneamente, como problema de arquivo. Casos emblemáticos expõem uma condição-limite - partilha de risco, memória e violência histórica, musealização da presença - na qual documentação e acontecimento se enredam de maneira exemplar. A performance deixa de caber em dicotomias simples (obra versus registro, original versus reencenação) e passa a exigir ferramentas que articulem, num mesmo plano de análise, eventos, vestígios e circuitos institucionais.

A contribuição proposta por esta tese é uma semiótica de campo ampliado, de base peirceana, aplicada à análise de performances em contextos de mediação distribuída. Em vez de tratar as obras como textos estáticos, o modelo opera com processos de semiose (ícone, índice, símbolo) e cadeias de interpretantes (emocionais, energéticos, lógicos), articulando qualidades sensíveis (primeiridade), factuais e choques (secundidade) e hábitos, regras e contratos (terceiridade). Trata-se de testar, em situações concretas, a capacidade dessa arquitetura conceitual de discriminar camadas de sentido sem perder de vista a densidade fenomenológica da experiência. Essa escolha dialoga com o estado da arte internacional - sintetizado, de um lado, pelo Oxford Handbook of Charles Sanders Peirce, que atesta a vitalidade contemporânea do pensamento peirceano, e, de outro, pela coleção Bloomsbury Semiotics, que integra artes, ciências e cultura - assim como com a tradição brasileira de estudos peirceanos, em especial a partir de Santaella.

O corpus Abramović não é mobilizado para totalizar uma carreira, mas como laboratório de prova: um conjunto de casos que tensiona ao limite problemas de agência, memória, violência e musealização da presença, permitindo testar o rendimento discriminativo do modelo em situações-limite de arquivo e exposição.

Por isso, esta Introdução assume uma função de orientação e transparência. Em primeiro lugar, apresenta o percurso intelectual e artístico que conduz o pesquisador à performance, explicitando as motivações do problema e da escolha metodológica. Em seguida, formula problema, perguntas e hipótese de modo estrito, distinguindo o que a tese pretende efetivamente demonstrar do que permanece como conjectura programática. Depois, define objetivos geral e específicos, explicita delimitações e indica contribuições sem autoelogio: por que este recorte, com que limites e com base em que tipos de fonte (primária e secundária). Por fim, descreve a organização do trabalho, indicando como cada parte acopla teoria, método e análise de casos, e como a tese dialoga - e, quando necessário, diverge - de consensos e dissensos do campo. A Introdução não antecede a pesquisa: ela a torna explícita como escolha situada, teórica e eticamente assumida, ancorada em bibliografia de referência e em dossiês institucionais de alta confiabilidade.

1.1 Motivação do pesquisador e percurso até a performance

Cheguei à performance por um caminho que foi, desde o início, menos uma troca de território do que uma expansão do meu próprio campo de visão. Vindo da prática e do ensino em artes visuais, comunicação e design, habituei-me a pensar imagens como arquiteturas de atenção de discursos e como dispositivos de encontro. Viver próximo a um artista, e também os trabalhos em curadoria e a gestão de entidade cultural e de espaços expositivos intensificaram essa sensibilidade: compreender que cada gesto - a luz que incide, a distância entre corpos, a materialidade da cadeira, o silêncio que se instala - reorganiza o sentido do que está em jogo.

Foi nesse cotidiano de mediação, pesquisa e montagem que a performance deixou de ser apenas um capítulo da história da arte para tornar-se um problema vivo em mim: como descrever o que acontece quando aquilo que acontece é, ao mesmo tempo, risco, ritual e documentação em ato? O encontro com obras de longa duração e protocolos de atenção ampliada - tanto em museus quanto em experiências diretas de fruição e estudo - adensou a impressão de que a performance é menos “um gênero” e mais um laboratório de relações: entre artista e público, entre corpo e dispositivo, entre presença e memória. Em situações-limite, percebi que a obra não cabe no instante; ela se prolonga em registros, relatos, retornos.

Esse prolongamento exigiu de mim outra gramática. Na docência e na pesquisa, vi-me reiteradamente convocado a distinguir descrição de inferência, vivência de prova, testemunho de método. Durante os meus primeiros momentos do doutorado, ao articular seminários, mostras e work-in-progress, a pergunta se refinou: qual aparato conceitual e ético permite tratar documentação, (re)performance e mediação institucional como parte da própria obra, sem submeter o acontecimento vivo a um texto prévio que o empobreça? Daí estabeleceu-se a certeza por uma semiótica de campo ampliado, de base peirceana, que não confunde obra com documento, mas reconhece, na cadeia evento-registro-reencenação-arquivo, uma continuidade de operações de sentido. O percurso até aqui não é linear. Em minha prática, migrei do conforto

do objeto estável para a incerteza fértil do acontecimento; do olhar que mede formas para a escuta que mede durações; da imagem “para ser vista” à situação “para ser vivida”. Esse deslocamento foi acompanhado por uma maturação teórica: no trato com a semiótica, passei a ver menos taxonomias e mais processos; em vez de signos como rótulos, signos como relações que se instalam e se transformam sob condições específicas. A performance, nesse quadro, ofereceu um teste severo: a intensidade do corpo em risco (ou em extrema exposição), a presença do público como coautor de sentido e o papel incontornável da instituição - com seus protocolos de segurança, acessibilidade e arquivo - mostraram que analisar é também responsabilizar-se pelos modos de ver e de dizer.

O dossiê de trabalhos de Marina Abramović entrou na minha trajetória como um desses testes. Nele, encontrei problemas que já vinham me acompanhando: partilha de agência com o público, política da duração, inscrição da memória em resíduos materiais e, sobretudo, a conversão da documentação em campo de disputa crítica. Longe de buscar uma biografia totalizante, vi, em três obras - escolhidas pela densidade de seus impasses (e mais à frente melhor justificadas), oportunidades de exercitar a hipótese do “corpo semiótico” que trago no título da tese como operador: um modo de integrar qualidades sensíveis (o que toca e excede), factuais e choques (o que forçam o pensamento) e hábitos/contratos (o que a instituição e os públicos tornam possível) num mesmo quadro. Se a prática curatorial me ensinou que não há neutralidade no modo de expor, a pesquisa me ensinou que tampouco há neutralidade no modo de escrever: cada decisão - do recorte de corpus ao estatuto de uma imagem - é também um gesto ético.

Esta motivação é, portanto, intelectual e profissional, mas é também pedagógica. Como professor e pesquisador, entendo a tese como um dispositivo formativo e público: ela precisa ser replicável em seus passos, clara em seus critérios, transparente em seus limites. É por isso que supero teleologias fáceis (“a performance evoluiu para...”) e busco, em vez disso, descrever variações históricas, deriva de protocolos e integrações de mídia, cultivando uma escrita que não confunda ênfase com autoelogio e que saiba reconhecer o lugar do acaso e da diferença.

O percurso até a performance foi, para mim, a travessia de um léxico: da obra como coisa à obra como acontecimento; do sentido como dado ao sentido como processo; da imagem como superfície à imagem como mediadora. A motivação desta pesquisa é, no fim, a de encontrar um método que esteja à altura da obra - firme o suficiente para ser crítico, flexível o suficiente para acolher o vivo - e que traduza, em forma acadêmica, aquilo que aprendi no chão da exposição e da sala de aula: que ver é também construir condições de ver; que descrever é decidir o que conta como evidência; que analisar é, inevitavelmente, agir no mundo das interpretações.

1.2 Problema, perguntas de pesquisa e hipótese

Formulo o problema desta tese a partir de uma tensão persistente no campo: como descrever e interpretar a performance quando ela se realiza, simultaneamente, como acontecimento,

documento e circuito institucional? Em contextos de retrospectivas, reencenações e programas de preservação, a performance deixa de ser mero vestígio e passa a integrar a própria dramaturgia do museu, do arquivo e da história da arte. Como propor descrições que alcancem as camadas fenomenológicas da experiência e, ao mesmo tempo, acompanhem os modos pelos quais essas obras se prolongam, se redistribuem e reprogramam seu sentido? Em outras palavras: como oferecer um aparato analítico que não recaia nem no estetismo impressionista, nem em reduções sociologizantes, mas que seja capaz de articular acontecimento, evidência e circulação em um mesmo plano de inteligibilidade?

É nesse interstício - entre o que acontece e o que se torna legível - que esta pesquisa se posiciona. O desafio não é apenas descritivo; é também metodológico e ético. Nos casos em que risco, violência e memória histórica são centrais, qualquer modelo de análise que ignore a materialidade dos arquivos, das instituições e dos protocolos incorre em simplificações indevidas, seja ao neutralizar assimetrias de poder, seja ao projetar sobre as obras uma ontologia pura do “ao vivo”. O problema exige, portanto, um modelo capaz de dar conta, simultaneamente, das camadas fenomenológicas da experiência, dos regimes de inscrição e dos dispositivos institucionais que moldam a recepção e, por consequência, a interpretação. Trata-se de buscar uma ferramenta conceitual que permita discriminar níveis de sentido sem dissolver as diferenças entre eles, evitando tanto leituras normativas quanto declarações totalizantes sobre “o que é” performance.

Daí se derivam as perguntas de pesquisa que organizam este estudo:

- (1) Como descrever, com precisão e parcimônia, a cadeia evento-documento-reencenação-arquivo em performances de longa duração, incorporando a participação do público e os dispositivos institucionais, de modo a distinguir claramente descrição, evidência e inferência?
- (2) Que ganhos explicativos a semiótica peirceana oferece para a análise de performances em contextos de forte mediação (exposições retrospectivas, reperformances, programas de preservação), articulando obras, registros e conjuntos documentais (fotografias, vídeos, dossiês, catálogos, títulos, instruções, protocolos curatoriais) na leitura de casos concretos?
- (3) De que modo objetos, dispositivos e figurinos operam como mediadores na rede de ação performativa, modulando a relação entre corpo, espaço e público, e como essa mediação se deixa apreender tanto na presença dos espectadores quanto na política de registro e circulação posterior das obras?
- (4) Em que medida a circulação institucional (montagens, remontagens, reperformances, aquisições, exposições, debates críticos) reconfigura interpretantes, estabiliza narrativas e desloca, no tempo, a fronteira entre obra e arquivo no caso de performances de referência do cânone internacional?

(5) Que critérios permitem sustentar análises comparativas entre performances, sem reduzir os casos a tipologias esquemáticas nem inscrevê-los em narrativas teleológicas de “evolução” da performance, preservando as singularidades históricas, estéticas e políticas de cada contexto?

A hipótese de trabalho - a ser testada analiticamente, sem antecipar resultados - é que o conceito de “corpo semiótico”, formulado a partir da semiótica peirceana de campo ampliado, pode funcionar como operador integrador e, ao mesmo tempo, discriminativo para esse tipo de investigação. Operar com “corpo semiótico” significa tratar o corpo-em-ato como foco de convergência de múltiplas cadeias de semiose, em que se articulam: (a) qualidades sensíveis, afetos, intensidades e atmosferas que configuram o plano da experiência vivida (primeiridade); (b) choques, resistências, ações e reações que marcam a factualidade do acontecimento e de seus registros - a materialidade das marcas e das provas (secundidade); (c) hábitos, regras e contratos - curatoriais, museológicos, jurídicos, midiáticos e sociais - que estabilizam interpretações e orientam leituras ao longo do tempo (terceiridade).

A aposta é que, ao distribuir a análise por essas três dimensões e observar como elas se encadeiam em situações concretas, torna-se possível mapear a complexidade dos processos de significação sem esvaziar o “vivo” nem absolutizar o documento. Em vez de escolher entre presença e arquivo, o modelo busca acompanhar os modos pelos quais presença e arquivo se co-produzem em ecossistemas de mediação distribuída. Nesta tese, a “hipótese de trabalho” deve ser entendida como proposição central (tese operatória), conforme é frequente em pesquisas das Humanidades: um enunciado que se sustenta pelo seu rendimento interpretativo, pela transparência inferencial e pela possibilidade de replicação crítica.

Para submeter essa hipótese a um teste rigoroso, elegem-se três estudos de caso de Marina Abramović que condensam problemas estruturais do campo: *Rhythm 0* (1974), *Balkan Baroque* (1997) e *The Artist Is Present* (2010). Esses casos articulam, de maneiras distintas, risco, violência, memória histórica, exposição institucional e construção de arquivo, além de disporem de dossiês documentais robustos e debates consolidados, o que permite comparações controladas e transparência de critérios. Ao enunciar problema, perguntas e hipótese, o que se afirma não é uma solução prévia, mas um programa de trabalho: acompanhar, com a máxima precisão e visibilidade possíveis, a passagem do modelo teórico ao exame detalhado de obras que tensionam, de forma exemplar, presença, documentação e circulação.

1.3 Objetivos

O estudo do corpo na Performance Art, sobretudo à luz do legado de Marina Abramović e da consolidação museológica da performance nas últimas décadas, exige a formulação de objetivos que articulem, de modo explícito, o plano teórico, o plano metodológico e o plano analítico. Não se trata apenas de inventariar obras ou reiterar debates já conhecidos sobre presença,

documentação e arquivo, mas de propor um modo de descrever o corpo em performance como foco de semiose, em sua dupla condição de presença material e operador de mediação entre artistas, públicos, dispositivos e instituições.

Nesse horizonte, o conceito de “corpo semiótico” é mobilizado como eixo organizador. Ele permite pensar o corpo-em-ato como lugar de convergência de qualidades sensíveis, ações e resistências factuais, bem como de hábitos, normas e contratos que estabilizam interpretações ao longo do tempo. Os objetivos desta tese derivam dessa aposta: testar a potência explicativa desse arranjo analítico, discriminando as diferentes camadas de sentido em jogo nos processos de produção, fruição, registro e circulação das performances, sem reduzir o corpo à sua fisicalidade nem tratá-lo como mero suporte passivo.

O objetivo geral espelha, assim, a espinha dorsal da pesquisa e orienta o encadeamento das operações teóricas, metodológicas e analíticas que se seguem. A partir dele, desdobram-se objetivos específicos que organizam o percurso do trabalho, do mapeamento do campo à elaboração de instrumentos conceituais e procedimentos analíticos, da justificativa do corpus à discussão das implicações éticas, curatoriais e pedagógicas dos resultados.

Objetivo Geral:

Conceber, explicitar e testar um arranjo analítico - denominado “corpo semiótico” - de base peirceana e de campo ampliado, que permita descrever e interpretar performances em contextos de forte mediação institucional, oferecendo um modelo conceitualmente claro e operacional para leituras comparativas.

Para orientar a leitura e favorecer a coerência terminológica, apresento, desde já, um mapa sintético dos termos centrais mobilizados nesta tese:

(a) Corpo semiótico – categoria analítica que designa o corpo-em-ato como foco de convergência de múltiplas cadeias de sentido, articulando qualidades sensíveis, choques factuais e enquadramentos normativos; constitui o eixo conceitual da investigação (ver Cap. 6 e Glossário).

(b) Semiótica de campo ampliado – abordagem derivada da semiótica peirceana que estende a análise para além da obra isolada, incorporando processos, protocolos, mediações técnicas e infraestruturas institucionais que condicionam a performance e sua recepção (ver Cap. 12 e Glossário).

(c) Camadas A–E – conjunto de cinco camadas analíticas que estruturam o protocolo de leitura do corpo semiótico, permitindo descrever, em níveis complementares, corpo, dispositivos, temporalidades, mediações e redes de interpretação (ver Cap. 6 e Glossário).

(d) Cadeia evento–documento–reencenação–arquivo – fórmula sintética que nomeia a sequência de transformações pela qual uma performance se prolonga no tempo, passando do acontecimento ao registro, às reativações e à sua inscrição em acervos e políticas institucionais (ver Caps. 3, 14, 15 e Glossário).

Objetivos Específicos:

1. Mapear o estado da arte da performance, identificando linhas de força, convergências e controvérsias em torno de temas como presença, *liveness*, documentação, reencenação e políticas institucionais, de modo a situar o problema de pesquisa em diálogo crítico com a bibliografia especializada, sem pretensão exaustiva.
2. Sistematizar o enquadramento teórico em semiótica peirceana de campo ampliado, explicitando categorias centrais (primeiridade, secundidade, terceiridade; ícone, índice, símbolo; diferentes tipos de interpretante) e discutindo pressupostos, alcances e limites desse modelo quando aplicado à arte da performance.
3. Desenhar uma metodografia documental-analítica adequada ao objeto, articulando o exame de performances, registros audiovisuais, dossiês, catálogos, entrevistas, arquivos institucionais e textos críticos, tornando explícitas as decisões de seleção, recorte e hierarquização das fontes e seus efeitos interpretativos.
4. Delimitar e justificar o corpus de casos representativos, estabelecendo critérios de escolha e exclusão das performances analisadas, de modo a evitar dispersão e tautologia, e a garantir transparência quanto às condições históricas, curatoriais e institucionais que sustentam o recorte.
5. Aplicar o modelo de “corpo semiótico” em análises comparativas de performances de Marina Abramović, rastreando, em cada caso, como corpo, espaço, dispositivos, objetos, figurinos e públicos operam como mediadores de sentido, e como essas mediações se inscrevem na cadeia evento-documento-arquivo.
6. Propor e testar um diagrama de “camadas de análise” (fenomenológica, material/documental e institucional/discursiva) que organize as diferentes dimensões do estudo, reduza redundâncias, evite sobreposição indevida de níveis e torne auditáveis as decisões interpretativas.
7. Problematicar diretrizes éticas para o tratamento de documentação performativa e de corpos vulneráveis em arquivo e exposição, considerando questões de risco, sofrimento, consentimento, memória de violência e regimes de visibilidade, bem como as responsabilidades de artistas, instituições, pesquisadores e públicos.

8. Discutir implicações curatoriais e pedagógicas do modelo proposto, explorando como os resultados da pesquisa podem informar práticas de montagem, mediação, documentação, reencenação e programas educativos em torno da performance, e em que medida o modelo se mostra transferível para além do corpus analisado.

9. Produzir um glossário e um conjunto sintético de critérios de análise que sistematizem os principais conceitos, operadores e distinções trabalhados na tese, de forma a oferecer ferramentas replicáveis para futuras pesquisas e a reduzir imprecisões terminológicas no campo.

10. Avaliar criticamente a hipótese e o próprio modelo de “corpo semiótico”, indicando seus limites, pontos de tensão, contribuições efetivas e possíveis insuficiências, bem como propondo ajustes, desdobramentos e uma agenda de questões para investigações subsequentes.

1.4 Delimitações e contribuições pretendidas

Esta pesquisa adota um recorte explícito, tanto de objeto quanto de abordagem. O objeto são performances que articulam longa duração, forte implicação do público e documentação institucional robusta, tomadas como casos de prova para um modelo analítico que integra acontecimento, registro e circulação. O foco recai sobre três obras de Marina Abramović, selecionadas por concentrarem problemas recorrentes do campo (partilha de agência, memória/violência, musealização da presença) e por disporem de dossiês confiáveis que permitem reconstituir condições de realização e de leitura. Não se trata, portanto, de uma biografia exaustiva da artista, nem de um panorama total da performance, mas de um laboratório analítico situado, em que poucos casos, intensivamente examinados, tensionam e põem à prova o modelo proposto.

Temporalmente, o recorte considera a consolidação museológica e curatorial da performance entre as décadas de 1960 e 2010, com desdobramentos até o presente sempre que necessários à compreensão dos casos (reperformances, padronizações de documentação, protocolos de mediação e novas inaugurações). O recorte geográfico é transnacional na medida em que acompanha a circulação institucional das obras, mas a análise permanece circunscrita aos dossiês efetivamente acessíveis e auditáveis; evitam-se extrapolações para contextos em que não há lastro documental suficiente.

Metodologicamente, a tese trabalha com uma metodografia documental-analítica: leitura crítica de catálogos, arquivos públicos de museus e instituições, registros audiovisuais autorizados, entrevistas e textos críticos, complementados por experiências situadas de fruição quando disponíveis. Não se propõem etnografias de longo curso, nem pesquisas de recepção com amostras estatísticas; a ênfase recai sobre a reconstrução analítica da cadeia evento-documento-reencenação-arquivo e sobre a explicitação dos critérios de inferência mobilizados.

Em termos teóricos, a ancoragem principal é a semiótica peirceana, em diálogo com debates sobre presença, documentação e participação nos estudos da performance. Enquadramentos decoloniais, feministas, afro-diaspóricos e indígenas são reconhecidos como imprescindíveis para o campo e são acionados de modo pontual, sempre que atravessam os casos e a literatura diretamente vinculada aos dossiês analisados. Não se pretende, contudo, desenvolver aqui uma cartografia ampla dessas agendas, o que diluiria o problema e poderia conduzir a generalizações indevidas. Linguisticamente, o corpus bibliográfico privilegia fontes em inglês e português, com a inclusão pontual de outros idiomas quando decisivos para a compreensão dos arquivos e dos debates.

Permanecem fora de escopo: propostas ontológicas fortes sobre “o que é” a performance em termos universais; taxonomias fechadas de estilos; análises exaustivas de documentação técnica de conservação; e avaliações normativas de “fidelidade” em reperformances para além do que os próprios dossiês discutem. Evita-se, igualmente, o léxico teleológico (que suporia uma evolução linear do campo) e formulações autoevidentes não sustentadas por evidências. As contribuições pretendidas são, assim, deliberadamente circunscritas e verificáveis no percurso analítico, situando esta tese como uma intervenção localizada, mas rigorosa, no debate sobre performance, corpo e arquivo.

Consequentemente, os limites epistemológicos do conceito de ‘corpo semiótico’ são assumidos desde o início: trata-se de uma categoria situada, formulada a partir de matrizes teóricas majoritariamente do norte global. O diálogo com perspectivas decoloniais, feministas, negras, indígenas e periféricas é indicado ao longo do texto, mas sua elaboração sistemática permanece como agenda assumida para trabalhos futuros, especialmente nas seções 13.2 e 15.2.

1.5 Organização da tese

Esta seção orienta o leitor quanto ao desenho interno da tese e ao modo como cada parte se articula para responder ao problema proposto, mantendo a Introdução como porta de entrada e não como espaço de antecipação de resultados. A organização privilegia progressão lógica, transparência metodológica e legibilidade: parte-se de um horizonte amplo de questões e referências; delineiam-se fundamentos e ferramentas; abre-se o “laboratório” por meio de estudos de caso com protocolo replicável; retornam-se os achados em sínteses comparativas e extensões controladas; e, por fim, explicitam-se contribuições, limites e desdobramentos futuros. O leitor encontra, assim, um percurso contínuo, com “estações” reconhecíveis para consulta pontual, conforme o interesse.

A PARTE I, “Porta de Entrada”, estabelece as bases de leitura. O Capítulo 1, “Introdução”, apresenta a motivação do pesquisador, formula o problema, as perguntas e a hipótese de trabalho, fixa objetivos, delimitações e contribuições pretendidas e explicita a organização do texto, situando o campo e o recorte em termos objetivos e convidando o leitor a acompanhar as

escolhas. O Capítulo 2, “Estado da Arte”, reúne, em quatro movimentos, o mapeamento necessário para a pesquisa: síntese das pesquisas em Performance Art; panoramas e lacunas da semiótica aplicada às artes do corpo; levantamento de teses, dissertações e eixos recorrentes sobre Marina Abramović; e posicionamento desta tese no campo. O Capítulo 3, “Cartografias e Derivas da Performance”, oferece uma visão de conjunto sobre genealogias múltiplas (Dada, Fluxus, Body Art, entre outras), discute dispositivos, espaços e recepção em diálogo com práticas curatoriais e fixa notas sobre documentação e liveness. O Capítulo 4 apresenta uma visão panorâmica sobre a vida e a obra de Abramović. Ao final da PARTE I, o leitor dispõe de um mapa conceitual e histórico suficiente para compreender as opções teóricas e metodológicas que virão, sem, contudo, encontrar conclusões fechadas.

A PARTE II, “Fundamentos e Ferramentas”, concentra os alicerces teóricos e o aparato operacional que a tese emprega. O Capítulo 5, “Marco Teórico”, apresenta a semiótica peirceana (categorias, classes de signos, interpretantes) em diálogo com a fenomenologia do corpo e com debates pós-humanistas sobre tecnocorporeidades, culminando numa síntese que recusa dualismos e trabalha com ontologias relacionais e noções de agência distribuída. O Capítulo 6, “O Conceito de ‘Corpo Semiótico’”, define a categoria em construção e explicita seu alcance e limites. Propõe-se um conjunto de camadas analíticas que, no restante da tese, servirá como grade de leitura: presença, duração e silêncio em chave fenomenológica; a tríade ícone/índice/símbolo em chave semiótica; tecnomediações e documentação (foto, vídeo, reencenações); figurino e vestimenta enquanto dispositivos semióticos; memória, afetividade e cadeia de interpretantes. O capítulo conclui com a formulação de uma “semiótica de campo ampliado”, isto é, um uso da semiótica capaz de lidar com processos, protocolos e mediações. O Capítulo 7, “Metodologia”, traduz esses fundamentos em um protocolo de pesquisa: caracteriza a natureza do estudo (análise documental e semiótica aplicada), define o corpus e justifica a seleção de três casos, descreve um passo a passo replicável para a análise, explicita as razões de não submissão ao CEP, dada a natureza do material, e apresenta a política de imagens e QR codes que integrará a experiência de leitura às fontes audiovisuais institucionais.

A PARTE III, “Estudos de Caso (Laboratório da Tese)”, constitui o núcleo empírico-analítico e aplica, de forma simétrica, o protocolo a três obras de Marina Abramović. O Capítulo 8 apresenta a arquitetura geral de aplicação. O Capítulo 9, sobre “Rhythm 0” (1974), reconstrói contexto e partitura, descreve dispositivos e objetos, aplica as camadas A-E, discute riscos e participação do público, examina documentação e reperformances e fecha com uma síntese específica do caso. O Capítulo 10, dedicado a “Balkan Baroque” (1997), repete a arquitetura analítica, enfatizando o entrelaçamento de ritual, memória e resíduos materiais, com atenção à cadeia de interpretantes e à inscrição institucional. O Capítulo 11, “The Artist Is Present” (2010), percorre as mesmas etapas para tratar de longa duração museológica, regime de olhar e massiva documentação pública, avaliando como a mediação institucional reconfigura leituras. A repetição controlada da arquitetura entre os três capítulos permite comparabilidade, evita dispersões e assegura que diferenças interpretativas derivem de evidências, e não de variações de método.

O Capítulo 12, “Semiótica de Campo Ampliado (Síntese Comparativa)”, apresenta convergências e tensões entre as camadas aplicadas, explicita o que o “corpo semiótico” explica melhor do que quadros alternativos e torna rastreável cada resultado, ligando afirmações às trilhas de evidências. O Capítulo 13, ‘Para Além de Abramović’, apresenta apenas testes pontuais do modelo em outros contextos, sem pretensão de constituir um panorama abrangente da performance contemporânea. A função dessa seção é indicar possibilidades de transferência e, simultaneamente, explicitar limites e não-abrangências do ‘corpo semiótico’.

A PARTE IV, “Contribuições e Fechamento”, conclui o percurso sem retórica de autoengrandecimento. O Capítulo 14, “Contribuições Teóricas e Diferenciais Metodológicos”, explicita o que a tese agrega: a categoria operatória “corpo semiótico” e seu diagrama de camadas, o protocolo de análise e sua replicabilidade controlada, e um conjunto de orientações para uso crítico de documentação sensível. O Capítulo 15, “Conclusões e Trabalhos Futuros”, responde às perguntas de pesquisa, identifica limites do modelo e propõe agenda continuada. Em seguida, constam as Referências, Glossário de Termos, e Apêndices, com lista de figuras e códigos de acesso às fontes audiovisuais institucionais, além das informações de termos de uso de imagem, quando aplicáveis.

Em termos de leitura, recomenda-se a progressão linear das Partes I a IV para quem busca a arquitetura completa do argumento. Leitores interessados em aplicações imediatas podem consultar a PARTE III diretamente, valendo-se das remissões para conceitos e procedimentos nos capítulos anteriores; nesse caso, as sínteses da PARTE IV ajudarão a reconstituir o arco comparativo. Encerrando o texto com Referências, Glossário e Apêndice, a organização adotada busca manter o interesse cognitivo ao longo do percurso: cada capítulo prepara o seguinte, evita redundâncias e deixa em aberto, na medida adequada, o desfecho analítico, de modo que a curiosidade do leitor se sustente na promessa de um método claro, aplicado com parcimônia e devolvido ao campo com critérios de uso e com consciência de limites.

Capítulo 2 - Estado da Arte

Todo projeto científico digno de seu objeto precisa, antes de avançar, reconhecer o terreno em que pisa. Este capítulo cumpre essa função: demarcar o estado da arte no cruzamento entre performance art e semiótica, com recorte específico sobre Marina Abramović, para então situar a contribuição desta tese. Ao proceder assim, oferecemos ao leitor um mapa crítico: não um inventário exaustivo, mas uma cartografia argumentada de linhas de força, controvérsias e lacunas que tensionam e orientam as escolhas teóricas, metodológicas e analíticas do trabalho.

A necessidade deste capítulo decorre de três frentes. Primeiro, da pluralidade que marca a performance art desde o século XX: práticas, protocolos de apresentação, regimes de documentação e modos de recepção variam conforme contextos e agentes, o que exige cautela para evitar generalizações precipitadas. Segundo, da heterogeneidade disciplinar: história e teoria da arte, estudos da imagem, antropologia, estudos da mídia e filosofia do corpo convergem aqui com a semiótica, nem sempre compartilhando as mesmas definições, objetivos e critérios de validação. Terceiro, da exigência de rastreabilidade científica - contribuição decisiva da banca de qualificação: é preciso mostrar de onde partimos, com quem dialogamos e que problemas pretendemos enfrentar, explicitando como este estudo se posiciona diante do que já foi dito e feito.

Assumimos, portanto, um princípio metodológico: cartografar sem teleologia. Em vez de narrar “evoluções” lineares, descrevemos descontinuidades, reconfigurações e deslocamentos que dão forma às práticas performativas e às suas leituras - sobretudo quando a documentação (fotográfica, videográfica, instalativa) passa a integrar a própria materialidade da obra. Do mesmo modo, recusamos dualismos fáceis (sujeito/objeto; arte/vida; original/reapresentação) sempre que tais pares tenderiam a apagar a densidade dos agenciamentos que efetivamente operam no campo. Este capítulo, assim, faz par com as “Cartografias e Derivas da Performance” delineadas no capítulo 3 e prepara o terreno para o bloco teórico-metodológico que sustentará as análises comparativas.

No eixo da performance art, a literatura internacional apresenta disputas persistentes em torno da presença e do *liveness*, do estatuto da documentação (registro como vestígio, mediação ou reconfiguração), dos limites entre reperformance e obra, bem como do papel da instituição museu e da curadoria na feitura do sentido. No Brasil e na América Latina, somam-se discussões específicas: relações com memória política, pedagogias do corpo, redes de circulação e arqueologias de arquivo ainda fragmentadas. A tensão entre leitura histórica, descrições iconográficas e abordagens processuais aparece com força, e a bibliografia oscila entre genealogias de artistas e movimentos, etnografias de público e críticas institucionais.

No eixo semiótico, observa-se um uso variado - por vezes impreciso - de conceitos de ícone, índice e símbolo, bem como de classes de signos e tipos de interpretante. Parte das leituras

restringe a semiótica a descrições taxonômicas de imagens; outras, mais raras, integram processo, situação e mediações para tratar o sentido como evento e relação. Persistem, aqui, lacunas em quatro frentes que esta tese assume como decisivas: (1) explicitar os modos de mediação pelos quais objetos e dispositivos deixam de ser intermediários neutros e se tornam mediadores do acontecimento; (2) articular semiose e eficácia social (como distinguir produção de sentido de eficácia social sem reduzir uma à outra); (3) inscrever memória e afetividade na cadeia de interpretantes, de forma metodologicamente consistente; (4) considerar vestir/figurino como dispositivo semiótico - não mero adereço - que organiza atenção, duração e leitura.

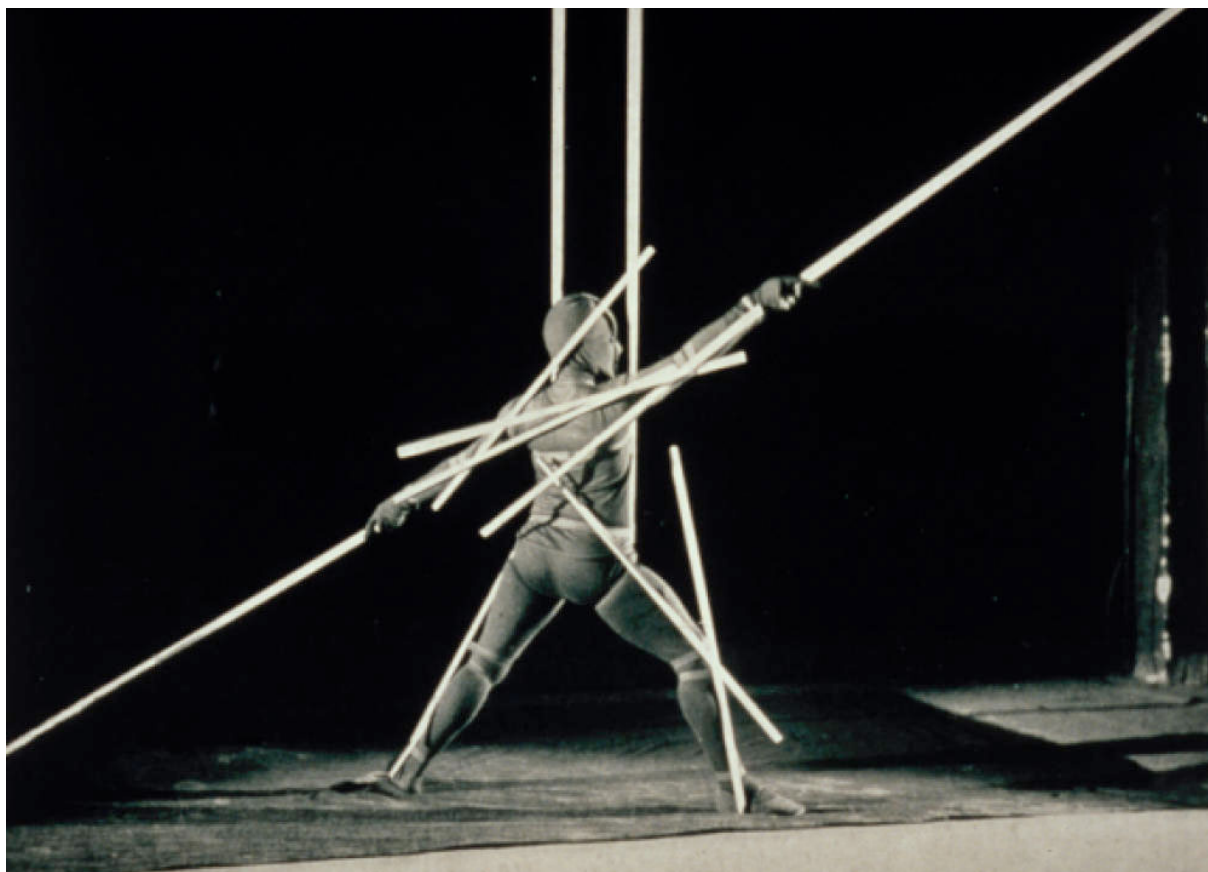


Figura 1 — “Danças das Ripas”, 1927. Oskar Schlemmer. (Fonte: Schlemmer Studio Archive)

O recorte Abramović torna-se, nesse cenário, um laboratório privilegiado. Seu trabalho concentra debates sobre risco e ética, participação do público, duração extrema e imobilidade, e oferece um corpus documental abundante, que tanto potencializa quanto complexifica as operações interpretativas. Mapear o que já se escreveu - teses, dissertações, monografias, catálogos, dossiês - é crucial para separar o que se apresenta como consenso daquilo que segue em disputa (por exemplo, a extensão do papel autoral na reperformance ou a interpretação de objetos como operadores de agência). Ao mesmo tempo, a centralidade de Abramović no circuito global exige atenção às assimetrias de recepção e às traduções conceituais quando a obra circula em outros contextos, incluindo o brasileiro e o latino-americano.

Este capítulo, portanto, não é um prelúdio ornamental: ele condiciona o modo de ver e o modo de dizer nas análises que virão. Ao delimitar os contornos do debate, definimos critérios de seleção e avaliação da bibliografia: relevância conceitual para o problema da tese; clareza metodológica; aporte empírico; pertinência ao recorte Abramović; e capacidade de dialogar com o protocolo analítico que será explicitado mais adiante. Também indicamos limites: temas como perspectivas decoloniais e ecologias curatoriais surgem como fronteiras de pesquisa, reconhecidas, mas nem sempre exploradas em profundidade nesta investigação, ainda que informem seu horizonte crítico.

Do ponto de vista organizativo, o capítulo se desdobra em quatro movimentos. Em 2.1, mapeamos pesquisas em performance art em três horizontes - internacional, latino-americano e brasileiro - destacando autores, instituições e acervos que estruturam o campo e informam o recorte desta tese. Em 2.2, traçamos um panorama da semiótica aplicada à arte e à performance, distinguindo tradições estrutural-textuais e pragmático-processuais, bem como identificando lacunas que justificam a formulação de um modelo próprio. Em 2.3, aproximamos a lente de Marina Abramović, com foco em teses, dissertações, catálogos e arquivos institucionais, organizados em eixos recorrentes de interpretação (presença, risco, participação, tecnomediações, institucionalização). Em 2.4, posicionamos esta tese no campo, explicitando o ponto de entrada teórico-metodológico, a originalidade almejada e a contribuição específica ao debate.

Duas escolhas editoriais orientam a redação deste capítulo. A primeira é a da clareza conceitual: termos como *liveness*, *reperformance*, documentação, mediação, índice, agência, interpretante e figurino são tratados com definições operacionais, de modo a evitar polissemias que obscureçam o argumento. A segunda é a economia argumentativa: resumimos controvérsias indicando como elas afetam nosso problema, sem reproduzir dossiês exaustivos de citações. Para o leitor, importa sobretudo o que está em jogo e como isso reorienta a análise das obras.

Em síntese, o capítulo 2 responde a uma exigência ética e metodológica: prestar contas do campo antes de nele propor um deslocamento. A hipótese do “corpo semiótico” não nasce no vácuo; ela se insere em uma tradição, contesta algumas de suas comodidades e propõe um arranjo analítico que é, ao mesmo tempo, criterioso e operável. Ao final da leitura, o leitor saberá que debates sustentam o problema desta tese, que lacunas justificam o aporte aqui proposto e como pretendemos testá-lo - no rigor da comparação entre casos, na disciplina dos conceitos e na rastreabilidade de cada resultado apresentado.

2.1 Pesquisas em Performance Art

Este subcapítulo mapeia linhas de força e referências-chave da performance art em três horizontes articulados - internacional, latino-americano e brasileiro - com ênfase em aportes recentes e em clássicos que estruturam o campo. O objetivo é oferecer um quadro sintético e

crítico que ilumine questões de corpo, presença, documentação, participação, política e infraestruturas de mediação, preparando o terreno para as discussões metodológicas e semióticas desta tese.

No eixo internacional, a historiografia de base permanece ancorada no trabalho de RoseLee Goldberg, cuja nova edição atualizada consolida um século de práticas - do futurismo à era dos comissionamentos e arquivos digitais - e situa a institucionalização da performance (bienais, museus, programas de residência) como parte constitutiva de sua própria história. Essa atualização, publicada em 2024/25 na série *World of Art* pela Thames & Hudson, atesta a vitalidade do campo e sua capilaridade transnacional. A discussão teórica sobre presença e midiatização, decisiva desde os anos 1990, foi reconfigurada por Philip Auslander: a terceira edição de *Liveness* (2023) incorpora a experiência pandêmica e recoloca o “ao vivo” em ecossistemas híbridos, deslocando o debate de ontologias estáveis para regimes de mediação, circulação e reprodução.

Do ponto de vista das políticas de visibilidade e da relação entre corpo e representação, a inflexão proposta por Peggy Phelan - ao pensar a potência do desaparecimento e da não reprodutibilidade - continua a operar como contraponto crítico à economia do espetáculo. Rebecca Schneider tensiona esse quadro ao evidenciar materialidades do corpo, do sangue e da cicatriz, bem como a lógica dos reencenamentos como arquivo vivo. Ao mesmo tempo, a bibliografia dos últimos quinze anos consolidou vertentes em torno da participação e do social, em diálogo estreito com as artes visuais. Claire Bishop reconstitui genealogias e dilemas da estética participativa - do dadaísmo às práticas comunitárias -, enquanto Shannon Jackson analisa infraestruturas de suporte, alianças interinstitucionais e formas de cuidado que tornam possíveis obras colaborativas e contextuais. Esses aportes deslocam o foco da “obra-evento” isolada para redes de copresença, de logística e de públicos implicados.

Em paralelo, antologias e estudos sobre documentação, arquivo e reperformance tornaram-se centrais. A coletânea *Perform, Repeat, Record*, organizada por Amelia Jones e Adrian Heathfield, formaliza metodologias de inscrição histórica do efêmero e discute impasses entre imagem, documento e memória performativa, oferecendo parâmetros críticos hoje amplamente adotados em curadoria e pesquisa. Outro vetor internacional decisivo para a circulação e historicização de obras é a *Performa*, bienal e instituição fundada em Nova York, cujo arquivo público indexa comissões, projetos e apresentações desde 2005 e que, em 2025, reafirma a centralidade do comissionamento e da mediação na consolidação de repertórios e estudos comparados. Esse ecossistema consolida a performance como prática de museus e de cidades e produz infraestruturas para pesquisa, ensino e preservação.

No horizonte latino-americano, as contribuições de Diana Taylor são estruturantes para reposicionar a performance como tecnologia de memória cultural e de transmissão de saberes, propondo a dialética *archive/repertoire* como chave de leitura para práticas que articulam

testemunho, rito e pedagogias do corpo em contextos marcados por violência de Estado, diásporas e reinvenções comunitárias. Esse enquadramento se materializa institucionalmente no Hemispheric Institute (NYU), cuja biblioteca digital, acervos e dossiês constituem hoje uma infraestrutura intelectual e pedagógica de referência, com documentação aprofundada de coletivos como Yuyachkani (Peru) e Mapa Teatro (Colômbia). Os acervos públicos permitem cruzar obras, processos e contextos, favorecendo leituras transnacionais e análises histórico-comparativas. Yuyachkani, laureado com o Prêmio Nacional de Direitos Humanos do Peru, exemplifica uma pesquisa de longa duração sobre memória, justiça transicional e performatividade documentária; Mapa Teatro, por sua vez, elabora dramaturgias do espaço urbano e do trauma social, como atestam as séries ligadas ao bairro de El Cartucho, em Bogotá. Esses casos constituem laboratórios exemplares de documentação, reencenação e pedagogias públicas.

Na cena brasileira, os estudos históricos enfatizam constelações que antecedem e irradiam a performance como linguagem autônoma: as experiências de Flávio de Carvalho nas décadas de 1930-1950, a virada participativa de Hélio Oiticica e as proposições sensório-terapêuticas de Lygia Clark. Pesquisas críticas e monográficas recentes aprofundam tais genealogias, com destaque para os trabalhos de Paula Braga sobre Oiticica e para revisões que salientam arte pública, vestimenta e performatividade em chave histórica. Do ponto de vista conceitual-metodológico, Renato Cohen permanece referência para situar a performance como linguagem - com seus procedimentos, temporalidades e modos de presença -, enquanto Eleonora Fabião desloca a discussão para a esfera das “ações” urbanas, problematizando protocolos ético-poéticos e economias da dádiva, articulando prática e reflexão em publicações de ampla circulação. Lúcio Agra, por sua vez, oferece contribuições para uma historiografia crítica da performance no Brasil, advertindo contra teleologias lineares e propondo cartografias atentas a circuitos, terminologias e disputas de nomeação. Em outra frente, Leda Maria Martins introduz ao debate uma epistemologia do corpo e do tempo - o “tempo espiralar” e o corpo-tela - que tem repercutido para além dos estudos literários e teatrais, informando práticas curatoriais, metodologias de mediação e debates sobre transmissão em artes do corpo.

Entre 2010 e 2025, observam-se tendências transversais que conectam esses horizontes. Primeiro, a institucionalização e difusão: a performance torna-se objeto de retrospectivas, bienais e exposições de grande escala, com reencenações e reformatações museológicas que consolidam arquivos, programas educativos e linhas de financiamento. Segundo, a expansão de protocolos participativos, colaborativos e relacionais, frequentemente articulados a agendas de justiça social, saúde coletiva e pedagogias públicas - vertente informada por debates internacionais e práticas latino-americanas que historicizam o corpo como arquivo de violências e resistências. Terceiro, a intensificação de regimes de mediação: produção, circulação e recepção das obras passam a integrar, de modo programático, documentação audiovisual, reencenações e formatos híbridos (transmissões ao vivo, plataformas arquivísticas), o que demanda atualizar ferramentas analíticas e éticas. Nesse ponto, entram em fricção ontologias do efêmero e políticas

do registro. Quarto, a incorporação de epistemologias situadas, afro-diáspóricas, feministas e indígenas, que reordenam cânones e agendas de pesquisa. No Brasil, a recepção das proposições de Martins torna-se indicativa desse giro, ao lado de curadorias, grupos de pesquisa e coletivos que inscrevem corpo, cuidado e ancestralidade como tecnologias de criação e transmissão. Por fim, destaca-se o adensamento de estudos sobre trabalho, infraestrutura e políticas de suporte - dimensões enfatizadas por Jackson - e sua conexão com modelos de financiamento e com o papel de instituições públicas e privadas na própria definição do que conta como performance em circuitos oficiais e marginais.

Em síntese, o campo internacional mantém produtivo o triângulo Phelan-Schneider-Auslander, que opera entre ontologias da presença, políticas da visibilidade/arquivo e mediações do “ao vivo”; a pesquisa latino-americana, consolidada por Taylor e pelos acervos e práticas do Hemispheric Institute, oferece uma gramática robusta para pensar memória, testemunho e repertórios corporais; no Brasil, constelações históricas (Carvalho, Oiticica, Clark) se encontram com uma bibliografia que combina manuais conceituais (Cohen), historiografia crítica (Agra) e epistemologias do corpo e do cuidado (Fabião, Martins), além de pesquisas monográficas atualizadas (Braga). Esse conjunto informa a delimitação do corpus e o desenho metodológico desta tese, ao mesmo tempo em que expõe lacunas a enfrentar: o risco de teleologias evolucionistas, a necessidade de cruzar arquivos hegemônicos e repertórios locais e a urgência de articular protocolos éticos de documentação e reencenação em contextos sensíveis.

Em desdobramento conceitual, André Lepecki aproxima dança e performance para discutir imobilidade, coisa e opacidade como resistências à captura neoliberal do gesto, redesenhando presença e ação. No plano institucional, a convergência entre arquivos e programas curatoriais reconfigura o acesso a repertórios, do Performa Archive à revista e-misférica, que publica dossiês multimídia sobre corpo, política e performance nas Américas. Por outro lado, a bibliografia brasileira recente consolidou um vocabulário que enfatiza ética, encontro e ambiência urbana, com as “ações” de Fabião operando como plataforma tanto poética quanto pedagógica, e com os estudos de Martins instituindo uma heurística temporal que tem orientado pesquisas e curadorias sobre memória e afeto. Ao articular esses vetores com a problemática desta tese - corpo, semiose e contexto -, delineia-se um estado da arte no qual teoria, método e arquivo se coproduzem. Esses vetores orientam a leitura comparada que adotamos aqui.

2.2 Semiótica aplicada à arte / performance: panoramas e lacunas

Este subcapítulo delineia um mapa crítico da semiótica aplicada às artes do corpo, com foco na performance e em suas zonas limítrofes (dança, teatro pós-dramático, *live art*, intervenções urbanas e ações *site-specific*). A intenção é dupla: (a) recuperar tradições conceituais e metodológicas que dão suporte à análise de eventos efêmeros, copresenciais e frequentemente midiaticizados; (b) evidenciar lacunas - epistemológicas, éticas, arquivísticas e de escopo - que ainda limitam o diálogo entre teoria dos signos e práticas performativas. No horizonte

internacional, consolidam-se dois eixos amplos: o estrutural-textual (de filiação saussuriana e da escola de Praga) e o pragmático-processual (de matriz peirceana), que muitas vezes se cruzam em ecologias híbridas de recepção e documentação.

Obras de referência como as de Keir Elam e Marco De Marinis sistematizaram a comunicação teatral e o “texto espetacular”, propondo modelos para os sistemas de signos em cena, para o desempenho do ator e para a organização do código espetacular - ainda hoje basilares para análises de dispositivos performativos em chave semiótica. Em paralelo, dicionários analítico-conceituais como o de Patrice Pavis sedimentaram a terminologia crítica - da “enunciação cênica” à “proxêmica”, do “regime de signos” às “dramaturgias do olhar” - e continuam a oferecer gramáticas operacionais para a leitura de situações performativas, inclusive fora do edifício teatral. A partir dos anos 1990, o debate sobre presença, documentação e reprodução reorganizou prioridades interpretativas: Peggy Phelan problematizou a “política da visibilidade”, sustentando que a performance resiste ao regime representacional ao deixar menos rastros do que demanda; Rebecca Schneider repôs o corpo e seus resíduos (sangue, cicatriz, fadiga) como arquivo e memória, deslocando dicotomias entre efêmero e documento; e Philip Auslander, ao reexaminar o liveness em sua terceira edição, integrou plataformas digitais, transmissões em tempo real e pós-pandemia à redefinição do “ao vivo” como regime de mediação, convocando a semiótica a lidar com camadas de inscrição e circulação que extrapolam o evento pontual.

Essa virada gerou metodologias para o arquivo do efêmero e para a historicização de reencenações e re-performances, com destaque para a antologia *Perform, Repeat, Record*, que consolidou protocolos críticos hoje amplamente mobilizados por curadorias, acervos e programas de pesquisa.

Tradições saussurianas e da escola de Praga. No campo da semiótica do teatro, a modelização estrutural do signo cênico privilegiou a organização dos sistemas significantes (plano da expressão/da encenação e plano do conteúdo/da fábula), oferecendo ferramentas para isolar códigos (vocais, gestuais, plásticos, musicais) e suas articulações. Esses aportes sustentam descrições finas de partituras corporais, de espacialidades e de regimes de atenção do espectador, mas são frequentemente criticados por capturar a performance como texto e por subestimar a co-agência do público, a porosidade do acontecimento e a instabilidade indexical da documentação. A herança greimasiana - com o modelo actancial e a semântica narrativa - foi útil para cartografar relações de desejo, mandato e conflito em ações performativas, embora seu rendimento seja maior em dramaturgias com forte componente narrativo. A semiótica da cultura (Lotman) acrescentou, por sua vez, o horizonte da “semiosfera”, isto é, a ideia de que todo acontecimento significativo se dá em um ecossistema de códigos, fronteiras e traduções - perspectiva que ajuda a pensar performances como operações de trânsito intercultural, contágio de estilos e reconfiguração de repertórios.

Vertente peirceana: O paradigma peirceano reposiciona a análise como estudo de processos (semiose) e de inferências (abdução, indução, dedução), deslocando a ênfase exclusiva em códigos e estruturas. Essa abordagem tem sido atualizada por manuais, handbooks e sínteses recentes que reúnem a pesquisa de ponta no campo peirceano - incluindo o Oxford Handbook of Charles S. Peirce - e retomam o aparato conceitual (primeiridade, secundidade, terceiridade; ícone, índice, símbolo; interpretantes) com vistas a aplicações contemporâneas, inclusive nas artes. No Brasil e na América Latina, a obra de Lúcia Santaella tem papel formativo ao didatizar e expandir a semiótica peirceana para objetos artísticos e midiáticos; volumes como A Teoria Geral dos Signos e Semiótica Aplicada, em suas reedições e desdobramentos, consolidaram rotinas analíticas para imagens técnicas, hipermídia e linguagens híbridas - terreno afinado com a performance e suas mediações.

Handbooks de escopo internacional, como o de Winfried Nöth e a série Bloomsbury Semiotics (2022-2023), sinalizam a vitalidade do campo e a tendência a integrar artes e ciências sociais em cartografias transdisciplinares, o que favorece leituras da performance como fenômeno de cultura ampliada, em redes sociotécnicas e institucionais. Em chave peirceana, a performance pode ser lida como maquínico-humana e relacional: um feixe de iconismos (semelhanças e analogias nas qualidades corporais e imagéticas), indexicalidades (traços, marcas, resíduos, dores, exaustões, além de fotografias e vídeos que funcionam como índices) e simbolismos (convenções culturais, títulos, paratextos, mediações curatoriais). Essa tripla dimensão permite articular o acontecimento (secundidade), suas qualidades afetivas (primeiridade) e as interpretações/rotinas institucionais (terceiridade), recolocando o problema do arquivo como cadeia de interpretantes que não coincide com a “obra”, mas a prolonga. O diálogo crítico com teorias da imagem - como a distinção studium/punctum em Barthes - e com a antropologia das mediações (Gell, agência e indexicalidade material) adensa esse quadro e explicita que documentos e coisas também participam performativamente do sentido.

Interseções contemporâneas: A virada performativa em estética e estudos de cena (Fischer-Lichte) aproximou semiótica e fenomenologia do sensível, enfatizando autopoiese do evento, feedbacks entre performer e público e a emergência de limiares (liminalidade, liminoide) que reorganizam percepções e afetos. Esse enquadramento, ao lado de perspectivas participativas e relacionais, exige que modelos semióticos incorporem dinâmicas de copresença, risco e cuidado, assim como dispositivos de mediação (tradução, documentação, reencenação). Em paralelo, a ampliação dos ambientes midiáticos (das transmissões ao vivo aos acervos digitais) converte o liveness em condição distribuída: aqui, o debate de Auslander ressoa diretamente, pois desloca a pergunta de “o que é performance?” para “em que ecossistemas de mediação e repetição ela opera?”, com implicações decisivas para categorias peirceanas como índice e interpretante dinâmico. Mais adiante, a aproximação a Latour e à teoria ator-rede expandirá essa discussão, ao enfatizar agenciamentos distribuídos e redes de mediação.

Panoramas aplicados e protocolos metodológicos. Em estudos de caso, a semiótica tem servido a três grandes famílias de problemas: (1) análise do corpus performativo (partituras corporais, vocais e espaciais; dispositivos, objetos, figurinos; temporalidades e ritmos), em chave estrutural e/ou peirceana; (2) documentação e arquivo (da fotografia à notação/score e ao vídeo, com seus regimes de indexicalidade e suas políticas de visibilidade); (3) participação e recepção (papéis do espectador, ética da exposição, cuidados e hospitalidades). Antologias e dossiês recentes, sustentados por instituições como a Performa e por programas acadêmicos, passaram a fixar metadados, taxonomias e standards curatoriais, fornecendo bases comparáveis para pesquisas futuras e para perguntas semióticas refinadas sobre circulação, remediação e repetição.

Lacunas persistentes: Apesar dos avanços, há zonas pouco exploradas. Em primeiro lugar, persiste uma clivagem entre a semiótica do teatro (de forte tradição estrutural) e a análise de *live art* e ações contextuais, nas quais instabilidade e risco demandam ferramentas processuais e pragmáticas; a integração dessas frentes ainda é rarefeita na literatura, resultando em análises que ora textualizam demais o acontecimento, ora renunciam a formalizações úteis. Em segundo lugar, faltam protocolos semiótico-éticos robustos para o uso de documentos sensíveis (corpos vulneráveis, sofrimento, violência, comunidades tradicionais), sobretudo em reencenações e “exposições” de arquivos; tal lacuna exige cruzar debates de Phelan/Schneider/Auslander com frameworks peirceanos de responsabilidade interpretativa e de finalidades comunitárias. Em terceiro lugar, a semiótica aplicada raramente dialoga, de forma sistemática, com metodologias de pesquisa-ação, curadoria expandida e estudos de infraestrutura (Jackson) que tratam de cuidado, manutenção, financiamento e trabalho invisível como condições de possibilidade do sentido - áreas em que a performance explicita seus bastidores semióticos na logística da presença. Em quarto lugar, a dimensão decolonial, indígena e afro-diásporica, decisiva para ler corporalidades, ritos e regimes de visibilidade em contextos pós-coloniais, ainda aparece de forma marginal nas sistematizações semióticas, mesmo quando a produção artística já desloca o centro epistêmico para outros modos de existência e de narrar o mundo.

Nesse cenário, a proposta desta tese inscreve-se como tentativa de deslocamento. Ao aproximar semiótica peirceana, fenomenologia do corpo e debates sobre arquivo e mediação, buscamos uma “semiótica de campo ampliado” capaz de acolher tanto qualidades sensíveis (primeiridade) quanto factuais e choques (secundidade) e hábitos/rotinas interpretativas (terceiridade) em ambientes de mediação distribuída. Ao integrar ferramentas herdadas de outras tradições, quando pertinentes, mas recusando teleologias e textualizações rígidas, a abordagem proposta prioriza: (a) análise icono-índico-simbólica do corpo-em-ato; (b) rastreamento dos interpretantes na cadeia evento-documento-reencenação-arquivo; (c) protocolos éticos para documentação e exposição de corpos e comunidades; (d) atenção às infraestruturas e ao trabalho de mediação que condicionam o próprio aparecer do signo performativo. Em termos de estado da arte, trata-se de avançar de uma “semiótica da obra” para uma “semiótica das condições de acontecimento”, na qual corpus, método e arquivo são co-produzidos. Nesse sentido, a

bibliografia clássica continua imprescindível para fundamentos e taxonomias, ao passo que sínteses contemporâneas oferecem o repertório mais atualizado para cruzar artes, cultura e tecnologias, preparando o terreno para as seções seguintes da tese, dedicadas às ferramentas analíticas propriamente ditas e à aplicação aos estudos de caso.

2.3 Pesquisas sobre Marina Abramović (teses, dissertações, artigos, eixos recorrentes)

Este subcapítulo mapeia, de forma crítica e documental, a produção acadêmica e curatorial sobre Marina Abramović, organizando-a em eixos temáticos (endurance e duração; documentação, arquivo e reperformance; participação do público e ética; colaboração e biografema; institucionalização e circulação global) e distinguindo tipos de fontes (catálogos e retrospectivas; teses e dissertações; artigos e dossiês; arquivos institucionais), com ênfase em pesquisas recentes (2010-2025), sem perder de vista clássicos que estruturam a leitura de sua obra.

Catálogos, retrospectivas e arquivos institucionais: Um ponto de referência incontornável é Marina Abramović: The Artist Is Present (MoMA, 2010), cuja mostra e catálogo, editados por Klaus Biesenbach, reconstituem quatro décadas de trabalho, incluindo colaborações com Ulay, e reúnem ensaios de Arthur C. Danto, Chrissie Iles, Nancy Spector e Jovana Stokić. O conjunto compõe uma cartografia crítica das questões de tempo, duração e (re)performabilidade em um grande museu de arte moderna, com documentação e acervo hoje estabilizados no site do MoMA. Em continuidade, The Cleaner (Moderna Museet, 2017) consolidou a fase de retrospectivas itinerantes, com catálogo que traz novos ensaios (Lena Essling, Tine Colstrup, Bojana Pejić, Devin Zuber) e uma longa conversa com Adrian Heathfield, além de diretrizes curatoriais para reperformances diárias por elencos treinados - material que se tornou referência metodológica para museus ao tratar da preservação viva do repertório da artista. Mais recentemente, a Royal Academy of Arts apresentou (2023) a primeira grande individual de Abramović no Reino Unido, recortando meio século de produção e sinalizando a institucionalização de longa duração de seu corpus no circuito anglófono; os materiais públicos oficiais detalham abordagem, recortes e patrocínios, úteis para entender políticas de circulação e mediação em grandes casas europeias. Em 2025, o anúncio da mostra na ALBERTINA, com ênfase em trabalhos icônicos e em objetos participativos (Transitory Objects for Human Use), confirma o interesse curatorial pelas viradas recentes que deslocam presença física para regimes de ativação do público, mantendo Balkan Baroque como peça-chave do cânone (Leão de Ouro, 1997).

Documentação, arquivo e reperformance: A literatura sobre Seven Easy Pieces (Guggenheim, 2005) cristalizou debates sobre autenticidade, autoria e meio, com monografia que documenta as sete noites de reencenações de obras dos anos 1960-70 (Nauman, Pane, EXPORT, Acconci, Beuys) e inclui entrevista de Spector. Esse dossiê editorial é frequentemente citado em estudos sobre “performative documents” e sobre a agência curatorial na inscrição da performance em museu. Ensaios acadêmicos analisam criticamente estratégias de documentação e

reperformances de Abramović, defendendo que repetição e temporalidade operam como dispositivos de historiografia ativa do efêmero, com ênfase em políticas de registro e protocolos de legitimação; tais textos tornaram-se gramáticas referenciais para curadores e pesquisadores. Em perspectiva mais ampla, *Balkan Baroque* (Bienal de Veneza, 1997) segue aparecendo como signo-síntese da inscrição política, do uso de resíduos materiais (ossos, sangue) e de uma indexicalidade expandida que atravessa a crítica - textos curatoriais e entradas de acervo do MoMA deixam clara a materialidade específica da instalação e sua presença como obra de referência. Por fim, *Walk Through Walls: A Memoir* (Crown Archetype, 2016) oferece um relato em primeira pessoa que atravessa cinco décadas de carreira, articulando biografia e obra de modo a influenciar tanto leituras celebratórias quanto posicionamentos críticos.

Teses e dissertações: A produção acadêmica dedicada à artista é volumosa e internacional. Destacam-se uma tese da University of British Columbia (2008), centrada em *Seven Easy Pieces* como operação de “recuperação” do repertório dos anos 1960-70 e recodificação institucional via reencenação; uma dissertação em OhioLink (2014) que examina a ascensão de Abramović ao estatuto de celebridade, entrelaçando espetacularização, mídia e economia da atenção; estudos de graduação e mestrado que tratam *The Artist Is Present* como dispositivo de afeto e public feeling (Whitman College, 2017); e, no Brasil, pesquisas que enfrentam aura, reprodutibilidade e reperformance (UDESC, 2016), bem como leituras de potência e gênero ancoradas na experiência da obra no espaço expositivo (UFAM, 2023). Há ainda teses e artigos de perfil ensaístico que discutem reperformances por corpos “múltiplos” e a transferência de presença da artista a performers e público, enriquecendo o debate sobre autoria, delegação e partilha de agência.

Eixos recorrentes:

(1) Endurance e duração. Desde a série *Rhythm* e os trabalhos com Ulay até as longas permanências, a literatura descreve o corpo como operador de primeiridade (qualidades sensíveis) e secundidade (choque factual do acontecimento), ora lido como ascese, ora como dramaturgia da resistência. O catálogo do MoMA organiza esse arco, e os recortes da Royal Academy e da ALBERTINA confirmam o lugar canônico da longa duração no repertório curatorial.

(2) Documentação, arquivo e (re)performabilidade. *Seven Easy Pieces* é tratado como laboratório de inscrição e transmissão, enquanto *The Artist Is Present* amplifica a cena documental ao instituir um “dispositivo de olhar” com milhões de imagens, relatos e metadados, suscitando análises sobre autoria, espectralidade e “obra-arquivo”. Danto, Spector e outros discutem os efeitos dessa monumentalização na crítica e na recepção.

(3) Participação do público e ética. Estudos tensionam desde vulnerabilidade e risco até hospitalidade e cuidado, especialmente em obras-limite (*Rhythm 0*) e em formatos museológicos que demandam filas, vigilância, pactos de conduta e protocolos de consentimento. A crítica

acadêmica sobre reencenação, registro e partilha afetiva acompanha essas exigências, discutindo tanto a responsabilidade institucional quanto a agência dos espectadores.

(4) Biografema e colaboração (Ulay). O ciclo de colaborações (1976-1988) aparece como etapa de autoconstituição e de “dois corpos” em regime de simetria e fricção, culminando em *The Great Wall Walk* como rito de separação. As páginas institucionais do MoMA apresentam ficha técnica e dados fundamentais para a historiografia desse período, que segue sendo recodificado por exposições e biografias.

(5) Institucionalização, circulação e “museificação” do vivo. A trajetória pós-2010 evidencia como a performance se integra a políticas de comissionamento, formação de acervos e protocolos de ativação, com o peso de retrospectivas e coleções. Catálogos e press releases oficiais (Royal Academy, ALBERTINA) fornecem material de primeira mão para acompanhar curadorias, patrocínios e desenho de mediação em grande escala.

Método, pedagogia e MAI: A bibliografia recente passa a registrar, com mais ênfase, os programas pedagógicos e as “tecnologias de preparação” da artista. O *Cleaning the House* e o chamado Abramović Method aparecem nos canais oficiais do Marina Abramović Institute (MAI) como práticas de longa duração, com exercícios de foco, stamina, silêncio e abstenções, cujas derivações se estendem a oficinas e parcerias internacionais. Ainda que a documentação institucional seja primária, ela se tornou fonte obrigatória para mapear a transferência de procedimentos da artista a outros corpos e contextos.

Estudos críticos e debates: A produção pós-MoMA intensifica leituras da “economia da atenção” e da espetacularização, com autores discutindo o estatuto de celebridade da artista e as tensões entre “grande museu” e radicalidade histórica. Essas leituras situam Abramović em um campo em que mediação, circulação e assinatura autoral tornam-se parte da própria obra e de seu arquivo. Em paralelo, análises sobre espacialidade, encontro e regime de olhar oferecem microferramentas para estudar dispositivos como mesa, cadeiras, luz e vigilância em *The Artist Is Present*, articulando relações entre duração, afeto e copresença documentada.

Atualizações 2022-2025 e desdobramentos: As mostras da Royal Academy (Londres, 2023), da Usina de Arte (Pernambuco, 2024) e da ALBERTINA (Viena, 2025) consolidam um roteiro que reativa tanto peças históricas quanto objetos participativos, reforçando a agenda de mediação e de ativação do público, e alimentam fontes secundárias (entrevistas e dossiês) que já registram uma autointerpretação tardia da artista sobre política, tecnologia e “novas fronteiras” da performance. São documentos úteis para cotejar a recepção pública com a historiografia curatorial.

No conjunto, pode-se dizer que: catálogos do MoMA e de The Cleaner funcionam como gramáticas de referência para séries, cronologias e repertórios; dossiês e artigos sobre documentação e reperformances (em especial os dedicados a *Seven Easy Pieces*) oferecem arcabouço teórico para pensar obra/arquivo e a agência das instituições; teses e dissertações mapeiam do afeto público à celebração e às economias do olhar, fornecendo estudos de recepção e de sociologia da arte; arquivos institucionais (MAI) e materiais de grandes mostras europeias permitem acompanhar o giro pedagógico e participativo da fase recente.

Nesse panorama, emergem lacunas e oportunidades: sistematizar protocolos éticos de reencenação e exposição de documentação sensível; aprofundar análises comparativas entre reperformances autorizadas e apropriações críticas; escrutinar, com métodos mistos, a coprodução de sentido entre público, curadoria e aparatos de vigilância; investigar a translação pedagógica do “método” para dispositivos de museu e plataformas digitais; e, sobretudo, confrontar assimetrias geopolíticas na recepção da artista fora do eixo euro-americano. Ao circunscrever essas linhas de força e seus pontos cegos, este subcapítulo posiciona o corpus de Abramović como laboratório metodológico para as análises seguintes, indicando onde a literatura é relativamente consensual, onde permanece controversa e onde se abrem caminhos de pesquisa a serem explorados.

2.4 Posição desta tese no campo

Esta tese se posiciona na confluência entre estudos da performance, semiótica peirceana e uma perspectiva fenomenológica e antropológica do corpo, propondo um arranjo conceitual-metodológico capaz de enfrentar dois impasses recorrentes: como descrever e analisar performances sem reduzi-las a ilustrações de teorias prévias; e como integrar documentação, experiência estética e agência dos públicos em um mesmo quadro analítico sem recorrer a teleologias evolucionistas.

Em diálogo com o estado da arte recente - que confirma tanto a perenidade de debates estruturantes (como a tensão entre “ao vivo” e mediação, reatualizada por Auslander em sua terceira edição de *Liveness*, de 2023) quanto a musealização crescente do efêmero (como atestam a grande retrospectiva da Royal Academy - primeira de uma mulher nas Salas Principais em 255 anos - e circuitos europeus como Stedelijk e ALBERTINA) -, a contribuição central desta pesquisa consiste em formalizar o “corpo semiótico” como categoria operatória e, a partir dela, propor uma “semiótica de campo ampliado” voltada à análise fina de obras e situações performativas, em especial no corpus Abramović.

Ao fazê-lo, a tese assume que a performance - longe de ser apenas “arte ao vivo”, no sentido simplificado do termo - não se organiza em linha ascendente nem se confina a uma ontologia de presença pura. Ela se desdobra em ecologias de signos, suportes e protocolos, cujos

acoplamentos produzem regimes de sentido distintos no tempo e no espaço. Nessa chave, a tese assume quatro compromissos.

Primeiro, um compromisso epistemológico. Trata-se de ancorar-se em referenciais atuais que reabrem a semiótica à pesquisa contemporânea - referenciais que demonstram a vitalidade do pensamento peirceano e das investigações semióticas transdisciplinares, oferecendo repertório para pensar categorias (primeiridade, secundidade, terceiridade), processos (semiose, abdução) e mediações (índice, ícone, símbolo) como ferramentário vivo para os estudos da arte e da performance. Ao adotar esse arcabouço, a tese recusa tanto reduções estruturalistas quanto um empirismo impressionista, propondo critérios explícitos de descrição e inferência que tornam replicável e criticável a análise, sem sufocar a dimensão sensível da obra.

Segundo, um compromisso metodológico. A tese responde aos apontamentos feitos na qualificação quanto à precisão da estratégia de pesquisa. Em vez de “etnografia crítica” no sentido estrito e de uma “alegoria” utilizada de forma meramente retórica, delimita-se uma “metodografia” documental-analítica, centrada em dossiês primários e secundários (registros institucionais, depoimentos, fotografias, vídeos, partituras de ação, protocolos curatoriais), articulada a visitas e experiências situadas quando cabível - assumindo com transparência o estatuto desses materiais como traços, e não como substitutos do acontecimento.

Essa escolha dialoga com o debate sobre documentação e reencenação sistematizado em *Perform, Repeat, Record* (Jones & Heathfield), em que o arquivo é entendido não como resíduo inerte, mas como superfície de operação histórica e crítica, condição para que a performance entre no circuito discursivo sem perder sua dimensão processual.

Terceiro, um compromisso de escopo e seleção. O recorte em três obras de Marina Abramović - *Rhythm 0* (1974), *Balkan Baroque* (1997) e *The Artist Is Present* (2010) - não visa construir uma narrativa totalizante de carreira, mas testar a potência discriminativa do modelo em situações-limite que condensam problemas-chave: partilha de agência e risco com o público (*Rhythm 0*), ritual de memória e violência histórica (*Balkan Baroque*), e musealização da presença e de durações extremas em instituição de grande visibilidade (*The Artist Is Present*). A escolha se justifica por documentação robusta e pela centralidade dessas obras no debate crítico internacional, incluindo acervos e páginas institucionais (Guggenheim para *Rhythm 0*; MoMA para *Balkan Baroque* e para a retrospectiva *The Artist Is Present*).

Quarto, um compromisso crítico com o léxico do campo. A tese suspende o vocabulário evolucionista (“a performance evoluiu para...”) e o substitui por categorias como “variação histórica”, “deriva de protocolos” e “integração de mídias”, alinhando-se a diagnósticos contemporâneos sobre a mediatização da presença (Auslander) e sobre a inscrição institucional do vivo, ao mesmo tempo em que acolhe uma demanda específica da banca de qualificação.

Ao comentar a recente retrospectiva da Royal Academy - marco de institucionalização e de disputa sobre reperformances, acessibilidade e padrões de vigilância/segurança - a tese propõe que a presença performativa é co-produzida por infraestruturas e públicos, e que seu “arquivo” não é a negação do vivo, mas uma de suas condições de circulação cognitiva e política.

Em termos de originalidade, a tese oferece quatro entregas ao campo:

(1) Uma categoria teórico-analítica: “corpo semiótico” como operador que integra percepção (primeiridade), inscrição material e situacional (secundidade) e regras/expectativas/contratos (terceiridade). Ao empregá-lo, a pesquisa explicita trânsitos entre corporalidade, dispositivos e públicos, evitando essencialismos fisicalistas e abstrações discursivas.

(2) Um diagrama operacional de “camadas de análise”, que responde à demanda por clareza estrutural: camada fenomenotécnica (o que acontece e como é tornado perceptível), camada pragmática (como normas e protocolos - do espaço expositivo ao regime de registro - co-produzem sentidos), camada semântica (campos de referência e genealogias estéticas) e camada de abdução crítica (como a análise propõe hipóteses explicativas testáveis frente ao dossiê). Esse diagrama, além de orientar leitura e escrita, favorece comparabilidade entre casos e transparência de decisões interpretativas.

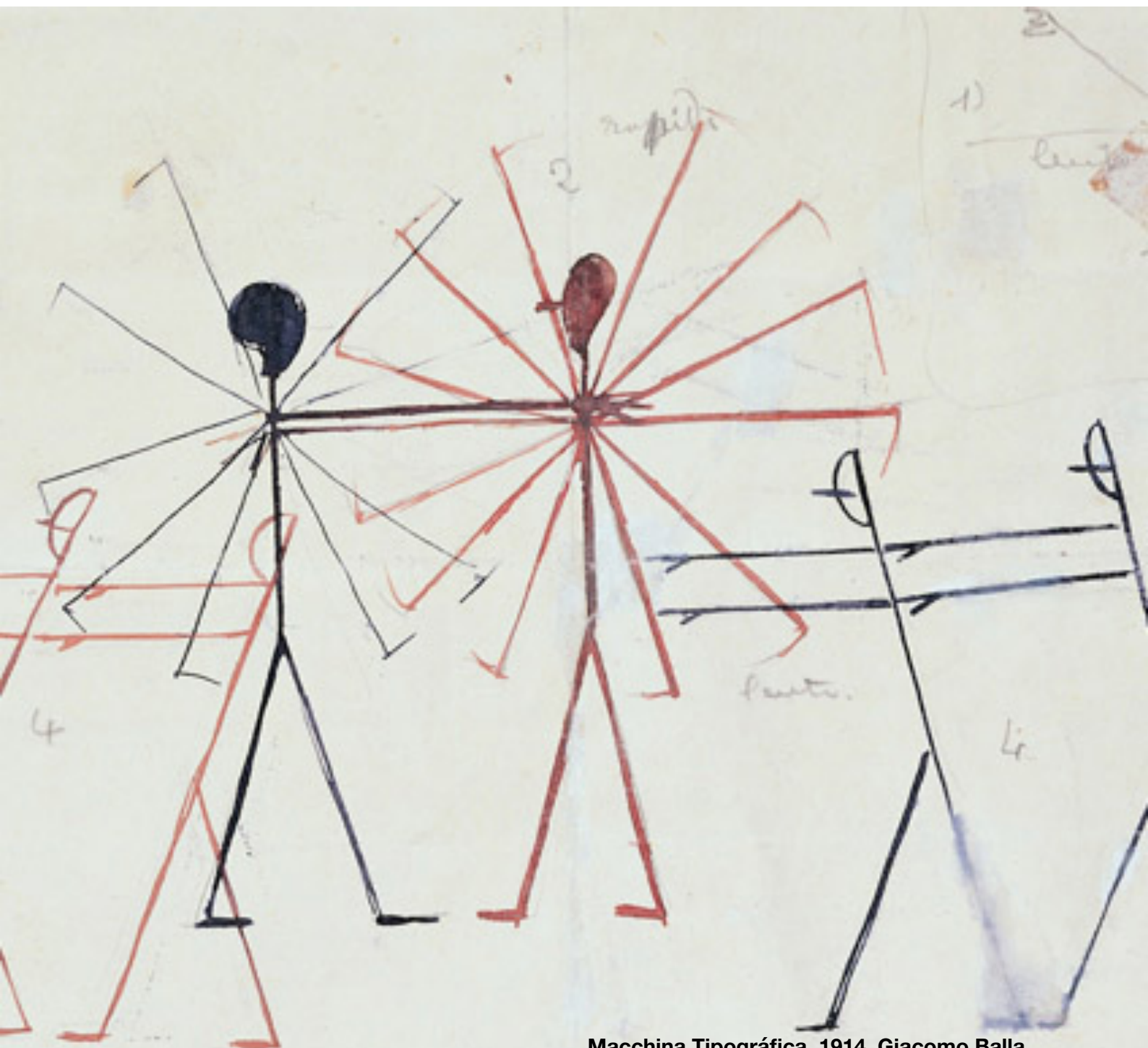
(3) Um protocolo de documentação analítica que integra imagem fixa e móvel como parte constituinte do texto acadêmico: sempre que possível, a tese incorpora stills e hiperlinks/QR para repositórios institucionais, assumindo, com Jones & Heathfield, que documentação e crítica formam um circuito contínuo de reativação histórica.

(4) Um gesto de mediação conceitual entre linhas de força do campo: a crítica peirceana à dicotomia presença/representação (ao recusar ontologias de “pura presença” e, ao mesmo tempo, reducionismos textualistas); a leitura da agência distribuída entre corpos e artefatos (em diálogo com debates da antropologia da arte que veem em objetos e protocolos mediadores de ação social); e a atenção aos contextos museológicos e curatoriais que moldam recepção, segurança e acesso.

A posição desta tese também é negativa, no melhor sentido do termo: recusa dois atavismos. Primeiro, a oposição rígida entre “ao vivo” e “mediatizado”, como se mediações esvaziassem o fenômeno; em seu lugar, trabalha-se com graus de copresença, densidades atencionais e redes de inscrição - exatamente o que a bibliografia atual tem destacado ao revisar a noção de liveness. Segundo, o uso indiscriminado de rótulos macropolíticos (como “decolonial”) sem sustentação nas materialidades e histórias específicas de cada obra; no corpus Abramović, a tese descreve como as peças acionam rituais, memórias e imaginários balcânicos, sem projetar nelas, por mera analogia, categorias que exigem lastro em outras experiências históricas.

Por fim, no que concerne à generalização, o modelo aqui proposto é transferível para além de Abramović: ele pode ser mobilizado para avaliar “o que acontece” quando performances são executadas, quando entram em plataformas digitais para documentação e exibição, quando são reperformadas por elencos treinados em institutos próprios (como o MAI) ou quando são reinterpretadas em retrospectivas sob protocolos de segurança e acessibilidade.

Ao articular documentação, fenomenologia e semiótica peirceana, a tese oferece um método de leitura que é, ao mesmo tempo, rigoroso e aberto ao acaso do encontro estético - e se alinha a um horizonte de pesquisa que, hoje, requalifica o lugar da semiótica nos estudos da arte, da cultura, do design e da comunicação, não como gramática rígida, mas como clínica dos sinais em situação.



Macchina Tipográfica, 1914. Giacomo Balla.

Capítulo 3 - Cartografias e Derivas da Performance

O corpo, enquanto suporte e veículo de expressão, é um dos elementos mais antigos e persistentes na história da arte. Mesmo quando as práticas artísticas passaram a privilegiar suportes materiais externos - a tela, o bloco de mármore, o bronze fundido, os dispositivos técnicos - a dimensão corpórea permaneceu como ponto de convergência simbólica, lugar de projeção de afetos, poderes e imaginários sociais.

Quando, porém, o corpo da(o) artista é colocado em cena como matéria primeira da obra, exposto em tempo real a uma audiência, instala-se uma diferença decisiva: a experiência do aqui-e-agora. Esse deslocamento, cujos ecos se deixam perceber em práticas rituais ancestrais, só se consolida como linguagem artística autônoma ao longo do século XX, sob a rubrica de Performance Art. É nesse contexto que o corpo se torna laboratório de experimentação extrema, tensionando limites estéticos e interpelando questões éticas, políticas, espirituais e tecnocientíficas.

Para compreender a ascensão do corpo na Performance, é necessário traçar uma genealogia que mostre como ele vai adquirindo centralidade em diferentes contextos históricos, culturais e epistemológicos. Essa trajetória não é linear nem cumulativa: organiza-se em constelações. De um lado, as práticas rituais e xamânicas, em que o corpo atua como mediador entre mundos e como suporte de cura, passagem e memória coletiva. De outro, as vanguardas históricas, que rompem com as convenções acadêmicas e deslocam o corpo para o campo da provocação, do nonsense, do choque sensorial e da experimentação formal. Na sequência, a body art e os happenings das décadas de 1960 e 1970 radicalizam o uso do corpo como campo de batalha simbólica, lugar de conflito entre desejo, norma e violência.

As vanguardas do início do século XX são um ponto de inflexão fundamental. Futurismo, dadaísmo e outros movimentos correlatos instauram uma ruptura com a arte de gabinete e antecipam problemas que se tornarão centrais na Performance Art: a fusão entre corpo e máquina, a crítica às narrativas heroicas da modernidade, a exposição de vulnerabilidades e fracassos. O Futurismo projeta a imagem do corpo maquínico, atravessado por velocidade e choque; o dadaísmo introduz o absurdo, o acaso e a desestabilização dos códigos de recepção; experiências como as da Bauhaus abrem espaço para experimentos multidisciplinares em que corpo, espaço, som e objeto se imbricam de forma indissociável. Essas ações, ainda que nem sempre nomeadas como “performance”, já prefiguram a centralidade do corpo como agente de ruptura.

Nas décadas de 1960 e 1970, consolidam-se, de forma mais explícita, uma “arte do corpo” (body art) e um campo de eventos que se aproximam da noção de performance propriamente dita. Allan Kaprow, Vito Acconci, Chris Burden, Carolee Schneemann e tantas outras e outros expandem os limites do que se reconhecia como arte, ao transformar o próprio corpo em

plataforma de experimentação e em superfície de choque. Entram em cena situações de extremo desconforto físico, jogos de risco, confrontos diretos com o público, ações de cunho sexual e político que desmontam a ideia de um sujeito racional, autônomo e transparente. O corpo deixa de ser suporte passivo e se afirma como instância de agência plena: presença que age, sofre, resiste e transforma.

Em paralelo, o feminismo e as críticas de gênero deslocam a leitura do corpo para além de uma neutralidade supostamente universal. A obra de artistas como Carolee Schneemann, Ana Mendieta e VALIE EXPORT evidencia que corpo de mulher não é apenas tema, mas lugar de disputa: superfície onde se explicitam violências históricas e onde se experimentam novas formas de subjetividade e desejo. A “arte do corpo” torna-se, assim, também campo de insurreição contra padrões normativos de sexualidade, representação e trabalho doméstico, colocando em crise a figura do artista herói, masculino e autossuficiente, herdada do modernismo.

O avanço das tecnologias digitais, das biotecnologias e das mídias interativas tensiona mais uma vez as fronteiras do corpo. A passagem ao “pós-humano” intensifica a dúvida sobre onde termina o corpo “natural” e começa o corpo “artificial”. Implantes, sensores, próteses, interfaces cérebro-máquina e ambientes de realidade virtual tornam-se gradativamente acessíveis, e a Performance Art se aproxima dessas inovações para reconfigurar a própria noção de condição humana. Em vez de uma transcendência exclusiva do campo religioso, emerge um horizonte tecnocientífico de transformação do corpo. As performances de Stelarc, por exemplo, exploram acoplamentos de sensores e robôs ao corpo vivo, dissolvendo fronteiras entre carne e circuito e abrindo debates éticos e filosóficos sobre agência, controle e identidade (Zylinska, 2002).

A genealogia do corpo na performance, nesse sentido, não se reduz a uma linha evolutiva contínua, mas a um conjunto de camadas. Encontram-se ecos do ritual arcaico nas vanguardas históricas; estas, por sua vez, informam a body art dos anos 1960-1970; experiências feministas e antiautoritárias, então, atravessam o campo, abrindo espaço para leituras de gênero, raça e classe; em seguida, investigações em torno do corpo pós-humano deslocam o foco para a hibridização entre orgânico e tecnológico. O que unifica essas manifestações é a insistência em tratar o corpo como epicentro de significação: seja ao evocar experiências ancestrais de magia e cura, seja ao denunciar opressões e reivindicar direitos, seja ao experimentar novas formas de ser e de se relacionar com o outro (Schechner, 2006).

É nesse cenário multifacetado que situamos Marina Abramović. Seu percurso atravessa, de modo singular, muitas dessas vertentes: ressonâncias rituais e xamânicas, exploração de limites físicos e psíquicos, uso do corpo como interface de risco e de vulnerabilidade, diálogo com instituições e tecnologias de mediação. Como observam Biesenbach (2010) e outros curadores, o trabalho da artista potencializa ao máximo a duração, a imobilidade e a exposição radical, convertendo o corpo em interface densa de signos icônicos, indiciais e simbólicos. Ao mesmo tempo, essa genealogia conecta-se ao tema do “corpo semiótico”: em todas essas camadas -

ritual, vanguardas, body art, pós-humano - o corpo aparece menos como substância estática e mais como sistema de operações, superfície de inscrição, nó de relações.

A reflexão de Taylor (2016) sobre corpos em trânsito, fronteiras biopolíticas e promessas de transcendência das limitações biológicas é particularmente fecunda aqui. O corpo insiste em se apresentar como eixo catalisador de sentidos, seja pela proximidade com o sagrado, pela crítica política ou pela aposta na superação das fronteiras orgânicas. Performances que acionam próteses, avatares, simulações e ambientes imersivos deslocam o campo para uma zona em que a própria definição de “presença” entra em disputa. Nesse contexto, artistas como Stelarc, ORLAN e Lu Yang evidenciam uma reconfiguração radical do corpo: de entidade fechada a plataforma híbrida, continuamente redesenhada por intervenções tecnológicas que extrapolam a noção clássica de integridade física.

A “genealogia do corpo” aqui proposta não pretende ser exaustiva nem organizada em períodos estanques. Trata-se de um recorte que privilegia diálogos e sobreposições entre expressões rituais, vanguardas artísticas, práticas feministas, investigações pós-humanas e experimentos tecnocorporais contemporâneos. Assim como num corpo vivo múltiplos sistemas funcionam simultaneamente, a história da Performance Art é tecida por convergências, divergências e reinterpretações. Essa plasticidade faz parte da própria natureza do corpo enquanto fenômeno biológico, social e semiótico: o corpo nunca é apenas dado, mas continuamente atualizado por discursos, técnicas e práticas.

Sendo assim, a genealogia do corpo na performance abrange desde as inscrições rituais até as reconfigurações pós-humanas, evidenciando um arco histórico que revela não apenas a permanência da corporeidade como tema, mas sua constante reinvenção. Do xamã ao ciborgue, o corpo ressurge como matriz de sentido, e o trânsito entre essas linguagens expressa, em grande medida, as transformações culturais, filosóficas e políticas do Ocidente no último século. A Performance Art, ao colocar o corpo em cena como elemento indissociável do ato artístico, exacerba esse fato: não há arte sem corpo e não há corpo que não encene, voluntária ou involuntariamente, significados que atravessam a coletividade.

Essa perspectiva histórico-genealógica, ao mesmo tempo em que contextualiza o trabalho de Abramović, também abre caminho para a formulação do “corpo semiótico” que esta tese pretende desenvolver. Ao seguir a trajetória do corpo da esfera ritual à tecnocientífica, observa-se que ele nunca é mero suporte: é dispositivo de produção de sentido, catalisador de transformações sociais, índice de conflitos e desejos. É precisamente nesse entrelaçamento entre história, técnica e semiose que se inscreve o problema central deste capítulo: cartografar as derivas do corpo performático para, a partir delas, chegar à noção de corpo semiótico como operador analítico.

Prosseguiremos, portanto, com esse viés genealógico nos subcapítulos que seguem, articulando cada momento a exemplos concretos e obras específicas. O objetivo é oferecer uma síntese ampla, mas crítica, das múltiplas formas assumidas pelo corpo na Performance Art, de modo que se torne clara sua centralidade enquanto “dispositivo” de produção de sentido e catalisador de transformações subjetivas e coletivas.

3.1 Raízes ritualísticas e xamânicas: corpo como mediador entre sagrado e profano

A Performance Art, em sua configuração contemporânea, herda uma série de elementos rituais que remontam a práticas ancestrais cuja finalidade extrapolava o entretenimento ou a expressão individual. Antes de ser “arte”, o corpo em ação esteve ligado a procedimentos de cura, celebração, passagem e manutenção da coesão comunitária. Reconstituir esse legado não significa reduzir a performance a um resíduo do sagrado, mas reconhecer que muitos de seus procedimentos - repetição, limiaridade, exposição controlada ao risco, construção de comunhão - emergem de uma matriz ritual.

A antropologia de Victor Turner (1982) é um ponto de apoio importante para essa leitura. Em seus estudos sobre ritos de passagem, Turner descreve a estrutura tripartida desses eventos: separação, liminaridade e reintegração. Na fase liminar, os sujeitos deixam temporariamente seus papéis sociais estáveis e entram em um “entre-lugar” paradoxal, em que as hierarquias são suspensas ou embaralhadas, e em que novas formas de vínculo - a *communitas* - podem emergir. O corpo, nesse contexto, não é objeto passivo de consagração, mas agente que encarna e atualiza valores, crenças e tensões coletivas.

A aproximação entre ritual e performance torna-se ainda mais evidente quando se observa que, em ambos os casos, é pela ação corporal que se instauram transições de estado: da infância à idade adulta, da saúde à doença, da vida à morte, da pertença à exclusão. Gestos, cantos, posturas e marcas sobre o corpo operam, simultaneamente, como signos e como procedimentos eficazes. O corpo é signo porque representa papéis, mitos e narrativas; mas é também meio de produção de efeitos - cura, catarse, purificação, reconfiguração de vínculos. Essa dupla condição, simbólica e pragmática, reaparece de forma intensificada na Performance Art.

Joseph Beuys (1921-1986) é, nesse sentido, uma das figuras paradigmáticas no trânsito entre ritual e performance. Suas ações, frequentemente descritas como “xamânicas”, articulam narrativas biográficas, mitos germânicos, símbolos animais e materiais como gordura, feltro e metal, configurando uma dramaturgia em que o corpo do artista se apresenta como mediador entre campos de energia, histórias de violência e projetos de transformação social (Borer, 1996). Ao assumir o lugar de “curador simbólico”, Beuys desloca a figura do xamã tradicional para o interior da arte ocidental contemporânea, reativando, sob outra chave, a ideia de que o corpo do oficiante pode canalizar forças coletivas.



Figura 2 — “Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt”, 1965. Joseph Beuys. (Fonte: Galerie Schmela)

A relação entre performance e ritual também se evidencia na importância do espaço liminar. Em muitas sociedades tradicionais, os ritos de passagem são realizados em lugares afastados do cotidiano - clareiras, casas de culto, margens de rios, construções provisórias -, cenografias marcadas por uma temporalidade outra.

De modo análogo, a Performance Art frequentemente cria “zonas de exceção” dentro do espaço urbano ou institucional: um canto de galeria, uma sala escurecida, uma praça, um corredor, um percurso. Esses espaços são configurados como limiar entre o comum e o extraordinário, e o corpo ali exposto adquire um estatuto ambíguo: é, ao mesmo tempo, sujeito presente e figuração de algo que o excede.

O componente xamânico, por sua vez, remete a práticas em que o corpo do oficiante é atravessado por estados de transe, alteração de consciência e incorporação de forças. Em diversas culturas indígenas, ameríndias, siberianas ou africanas, o xamã é aquele que viaja entre mundos, trazendo conhecimento, cura ou proteção para a comunidade. A Performance Art não reproduz esses sistemas cosmológicos, mas se apropria de alguns de seus dispositivos formais - o transe, a repetição exaustiva, a autoexposição, o sacrifício simbólico - para produzir estados de intensificação perceptiva.

Em contextos contemporâneos, essa dimensão xamânica aparece tanto em artistas que se referem explicitamente a tradições espirituais quanto em práticas que assumem a linguagem do ritual para denunciar violências e resgatar memórias coletivas.

É importante, contudo, evitar tanto romantizações quanto apropriações acríticas. A analogia entre performer e xamã é produtiva apenas quando reconhece assimetrias históricas, políticas e cosmológicas entre os contextos. O risco de exotização - transformar saberes ancestrais em pura matéria estética - é real, e a bibliografia recente tem insistido na necessidade de pensar mediação, respeito e consulta às comunidades envolvidas sempre que elementos rituais são citados em obras contemporâneas. Nesses casos, a ética da relação pesa tanto quanto a eficácia poética.

Nesse quadro, a Performance Art que dialoga com matrizes rituais pode ser compreendida como um laboratório de mediação entre sagrado e profano. “Sagrado” e “profano” não aparecem como domínios separados, mas como polos que se reencontram por meio do gesto, da imagem e da participação coletiva. A cena performática torna-se um campo em que símbolos rituais são reinscritos em contextos seculares, urbanos, museológicos, às vezes sob forma de crítica ao próprio esvaziamento do sagrado na modernidade.

Compreender a Performance Art em sua vertente ritualística e xamânica, portanto, implica reconhecer que o corpo em cena é mais do que suporte de representação: é mediador entre zonas de experiência, entre tempos históricos, entre visível e invisível. Esse arquétipo - o corpo que atravessa limiares e reorganiza vínculos - será, nos subcapítulos seguintes, posto em tensão com outras linhagens: as vanguardas históricas, as viradas feministas, as teorias do pós-humano e as tecnologias de extensão. É do cruzamento entre essas matrizes que se compõe o mosaico da genealogia do corpo na performance, sobre o qual se apoiará, mais adiante, a formulação do “corpo semiótico” como ferramenta analítica.

3.2 Vanguardas, viradas do corpo e tecnologias de extensão

Entre as múltiplas raízes que compõem a genealogia do corpo na Performance, uma vertente é incontornável: a das vanguardas históricas e das viradas do século XX que reconfiguraram a relação entre arte, corpo e tecnologia. Ainda que a Performance Art venha a ser nomeada e consolidada apenas mais tarde, muitos de seus problemas decisivos - a fusão entre arte e vida, a recusa da obra-objeto autônoma, o uso do corpo como dispositivo crítico, a experimentação com mídias e máquinas - já estavam em embrião em experiências vanguardistas das primeiras décadas do século XX.



Figura 3 — Hugo Ball no Cabaret Voltaire, Zurique apresentando o poema Karavane em junho de 1916.

(Fonte: The Kunsthaus Zurich)

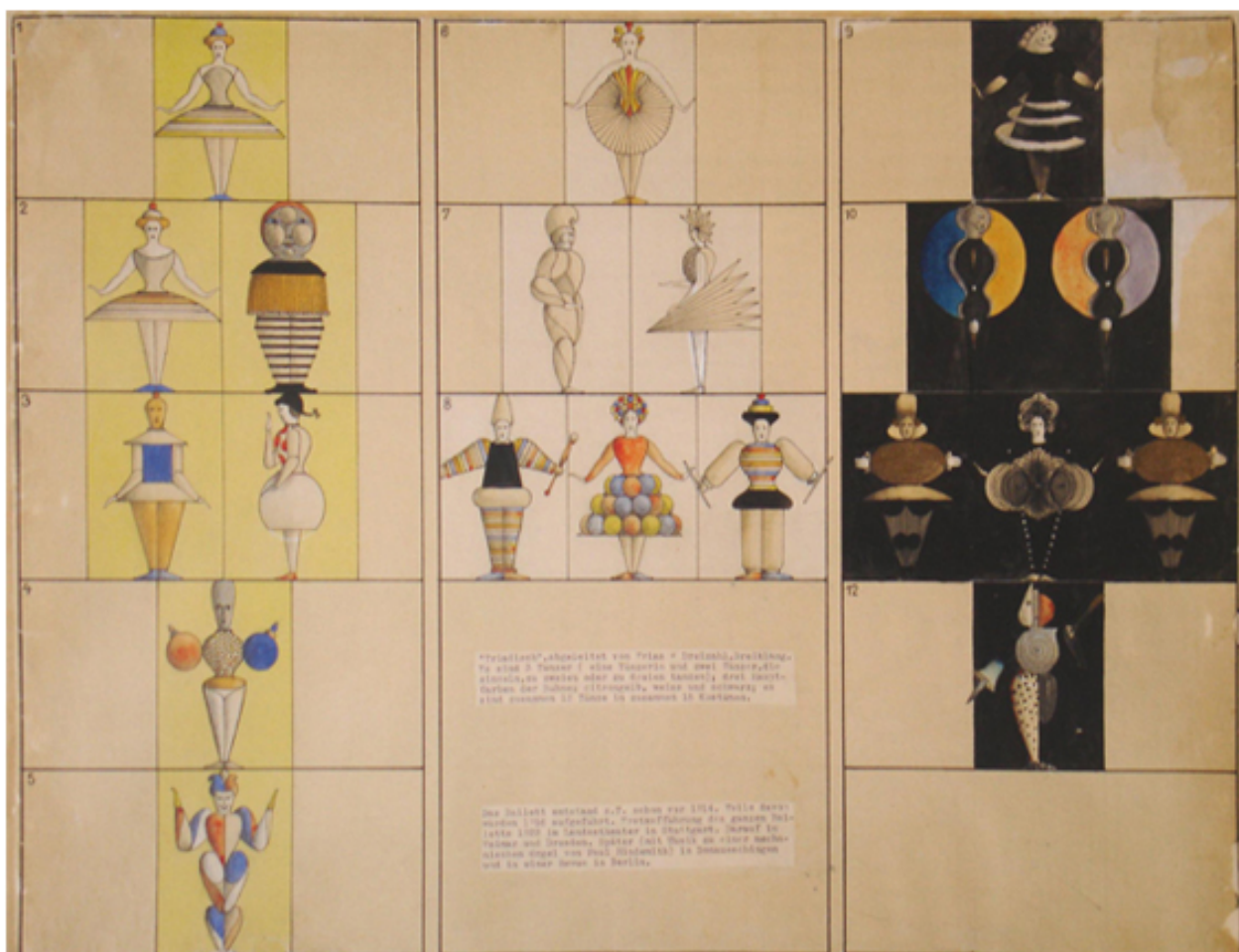
A história da performance, tal como interessa a esta tese, não é a narrativa de uma “evolução” linear das artes, mas a recorrência de gestos que deslocam a arte de seu lugar de objeto para o território expandido da situação. É nesse horizonte que Dada e Fluxus aparecem menos como “origens” e mais como pontos de inflexão: momentos em que o gesto, o tempo e o corpo se

afirmam como matéria crítica, abrindo trilhas que se reconfiguram na contemporaneidade. Em vez de um tronco único, temos uma constelação de experiências que, em diferentes contextos, corroem as bordas do quadro e esgarçam as convenções do espetáculo. Dada, nesse sentido, é menos uma escola do que uma crise organizada. Nos cafés de Zurique, Berlim e Paris, entre 1916 e o pós-Primeira Guerra, o que se instala são situações em que poema, ruído, corpo e objeto colidem em ações deliberadamente antissérias, anticivilizatórias, anti-arte. Os “serate” futuristas italianos já haviam ensaiado o escândalo como forma (gritos, insultos ao público, textos declamados em velocidade), mas ancorados num ideário progressista, tecnófilo e, não raras vezes, belicista.

Dada faz uma torção decisiva: mantém o gosto pela desordem, mas o dirige contra a própria lógica de progresso que conduziu à guerra. Quando Hugo Ball veste seu traje cúbico e entoia poemas fonéticos no Cabaret Voltaire, quando Emmy Hennings mistura cabaré e liturgia profana, quando os dadaístas organizam “serões” de leituras simultâneas e colagens sonoras, o que está em jogo é uma performatividade da negação: em vez de produzir novas belas formas, produzem situações de ruído em que sentido e não-sentido se embaralham.

Na cartografia histórica da performance art, o Balé Triádico de Oskar Schlemmer (Triadisches Ballett, 1922) aparece como um desvio fundamental: nem “dança” no sentido clássico, nem “teatro” narrativo, mas um laboratório geométrico em que corpo, espaço, cor e forma são pensados como um único sistema. Vinculado à Bauhaus e à sua oficina de teatro, Schlemmer concebe o balé como um “festejo de forma e cor”, em que três intérpretes percorrem doze danças e dezoito figurinos organizados em três atos cromáticos, articulando tripés como círculo-quadrado-triângulo, altura-largura-profundidade, corpo-figurino-arquitetura.

Os trajes transformam os bailarinos em “esculturas vivas”, condensando a pesquisa do artista sobre a relação figura-espço: o corpo deixa de ser apenas suporte expressivo para tornar-se dispositivo formal, atravessado por volumes esféricos, planos rígidos, extensões cilíndricas que alteram peso, eixo e ritmo dos movimentos. Ao fazê-lo, Schlemmer desloca o foco da virtuosidade técnica do dançarino para a própria condição fenomenológica de estar em cena - o corpo como ponto de interseção entre forças, superfícies e vetores de percepção. Dentro dessa gramática, o que se insinua é uma proto-performatividade: o interesse não está mais em contar uma história, mas em expor processos - como um corpo modificado pelo figurino “resiste” ao espaço; como o deslocamento no palco desenha geometrias; como o público é convocado a perceber essa estranheza. A série de “Bauhaus dances”, em que se inscreve a célebre Dança das Ripas (Stäbetanz) reproduzida na capa de **A arte da performance**, de RoseLee Goldberg, radicaliza essa investigação ao reduzir a ação a gestos elementares - caminhar, sentar, erguer braços - mediada por objetos mínimos como ripas, aros ou planos suspensos.



no aqui-agora, a participação turbulenta do público, a centralidade do corpo em ação e a recusa do objeto permanente como finalidade. Se o futurismo forneceu, por assim dizer, uma dramaturgia de provocação, é Dada que reconfigura essa dramaturgia em chave crítica e antidogmática, deslocando a noção de obra para o terreno do acontecimento.

O Black Mountain College, localizado na Carolina do Norte, Estados Unidos, desempenhou um papel crucial na promoção de abordagens interdisciplinares para o ensino e a prática artística. A faculdade atraiu artistas, poetas, músicos e pensadores proeminentes, que colaboraram e experimentaram em várias disciplinas. Figuras como John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, associados à faculdade, exploraram as interseções entre música, dança, artes visuais e performance. Suas práticas colaborativas e interdisciplinares desafiaram as noções tradicionais de meios artísticos e abriram caminho para o surgimento da arte performática como um meio que transcende as fronteiras disciplinares.

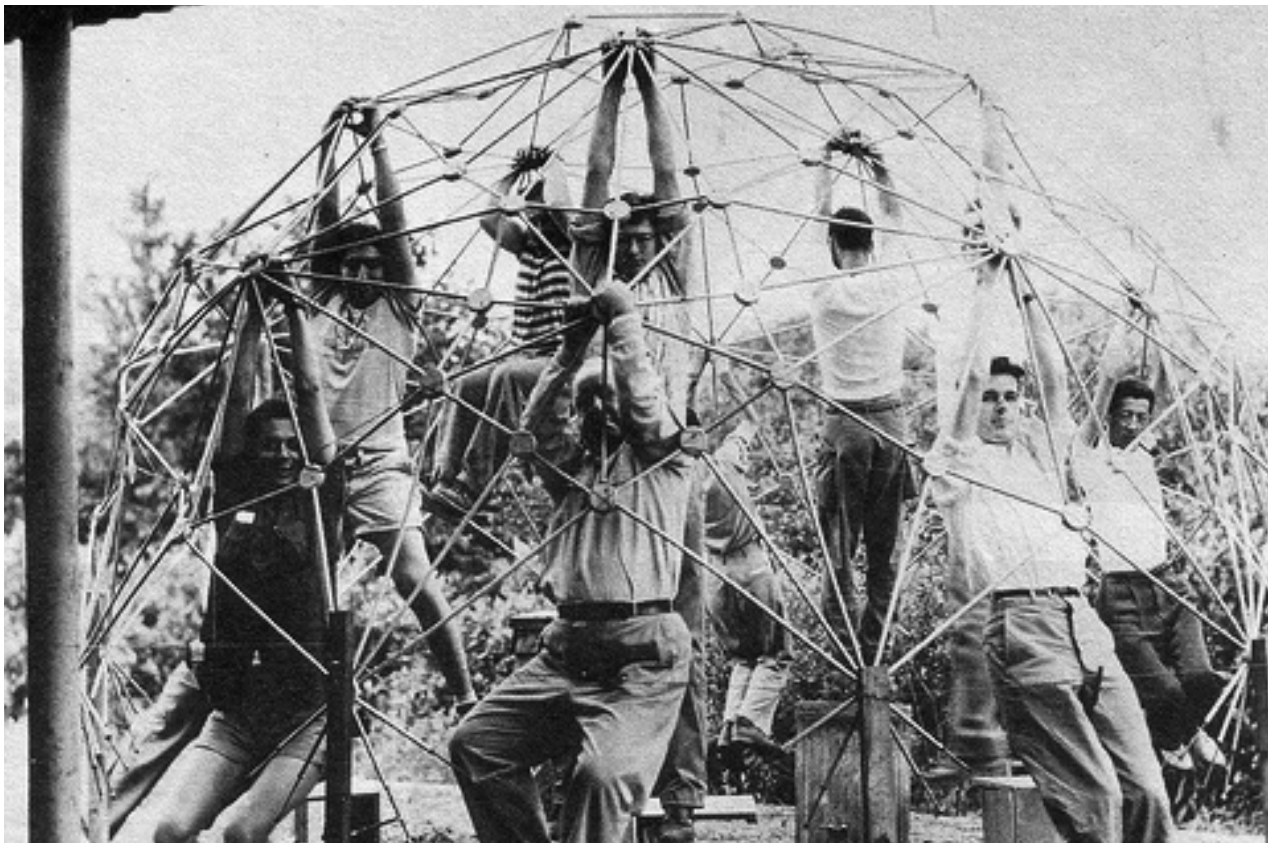


Figura 5 — “Buckminster Fuller” com alunos do Black Mountain College, por volta de 1940.
Penland School of Craft (Fonte: Detroit Opera Archive).

Na virada dos anos 1960-1970, a chamada body art explicita, de modo radical, o corpo como campo de batalha simbólica e política. Carolee Schneemann, Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pane, Ana Mendieta, entre outros, colocam o próprio corpo em situações de dor, risco, exposição extrema, explorando seus limites físicos, psíquicos e sociais. Cortes, quedas, suspensão do corpo, nudez, sangue e exaustão são mobilizados para interpelar convenções de gênero,

violência institucional, sexualidade, guerra, controle sobre o corpo feminino. A body art desloca definitivamente o corpo de um lugar de neutralidade: ele é marcado por gênero, raça, classe, sexualidade, e essas marcações estruturam o campo semiótico da obra.

A partir das décadas de 1980 e 1990, a performance entra em novos circuitos, atravessada por globalização, midiatização e tecnologias digitais. A televisão, o vídeo, a fotografia e, posteriormente, a internet e os dispositivos móveis transformam condições de produção, circulação e recepção das obras. Artistas como Marina Abramović - cuja trajetória atravessa fases de risco extremo, parcerias com Ulay, longas durações solitárias, dispositivos museológicos complexos - tornam-se figuras centrais em um circuito que envolve grandes museus, bienais, programas educativos e parcerias com instituições de fôlego global. Ao mesmo tempo, outras práticas aproximam performance e tecnologia em regimes de realidade mista, telepresença, bioarte, ambientes interativos e redes de sensores.

Com isso, o campo contemporâneo da performance já não pode ser pensado apenas como arte “ao vivo” no sentido estrito. Trata-se de um ecossistema em que corpo, documento, arquivo e tecnologia formam uma rede densa de coimplicações. Cada evento é, ao mesmo tempo, uma experiência situada e um nó em cadeias de imagens, textos, testemunhos, regulamentações, plataformas digitais e memórias compartilhadas. Quando esta tese recorta Dada, Fluxus, happenings, body art e práticas tecnocorporais contemporâneas, não está compondo uma linha do tempo rígida, mas mapeando um campo em permanente reconfiguração, onde diferentes legados se sobrepõem, colidem e são repaginados em chave de arquivo, circulação global e tecnomediação. É sobre esse pano de fundo que se torna possível pensar o corpo não apenas como “presença”, mas como dispositivo semiótico articulado a regimes de registro, repetição e disputa de sentido.

3.2.1 Corpo-documento e arquivagem ampliada

Do ponto de vista da pesquisa, a performance das décadas de 1960 em diante inaugura um procedimento que se tornará decisivo para todo o campo: a consciência de que cada ação deixa uma trama de traços - fotografias, filmes, vídeos, partituras verbais, objetos, relatos, registros institucionais, protocolos de cuidado - que prolongam a obra muito além do momento do acontecimento. O corpo em cena é índice de risco, de afeto, de vulnerabilidade; mas o documento também passa a ser corpo, no sentido em que carrega, condensa e redistribui marcas da ação.

Isso fricciona um debate célebre na teoria da performance: afinal, a performance “existe” apenas no momento do evento, como defende Peggy Phelan em sua crítica à economia da visibilidade, ou pode ser reencontrada, reativada e até reperformada por meio de documentos, como argumentam Rebecca Schneider, Philip Auslander e os estudos reunidos por Amelia Jones e Adrian Heathfield em *Perform, Repeat, Record?* Em vez de aderir a um dos polos - efemeridade

absoluta ou reprodutibilidade plena -, esta tese parte da hipótese de que performance se dá sempre em ecologias de presença e de registro. O evento ao vivo intensifica índices (corpos em risco, gestos, cansaços, hesitações) e qualidades sensíveis; o documento reorganiza ícones e símbolos, fixando certos aspectos, apagando outros, mas, sobretudo, criando condições para que novos interpretantes surjam no tempo.

As décadas de 1960 e 1970 explicitam o corpo como laboratório, e isso exige - ainda que de forma muitas vezes intuitiva - o desenho de protocolos de documentação. Fotografias de ações, filmes em 16 mm, videotapes, instruções escritas, cartas, maquetes, objetos ativados em cena tornam-se parte integrante da obra. Em várias situações, a performance é planejada como uma sequência de instruções, e a documentação não é um “depois”, mas um elemento de projeto: a obra já nasce pensando em como poderá ser registrada, lembrada, citada, reativada. Isso é particularmente evidente em práticas ligadas a Fluxus, aos event scores, às proposições de Lygia Clark e Hélio Oiticica, mas também em muitas ações de body art cuja repercussão pública dependeu decisivamente da circulação de imagens.

Nesse arco, a inflexão feminista é estruturante. Ao deslocar o corpo feminino do lugar de objeto passivo de olhar para o de sujeito de enunciação, performances e ações feministas tornam incontornáveis questões de violência, assédio, exploração doméstica, aborto, trabalho invisível. A documentação dessas ações - fotos, vídeos, relatos - não apenas “prova” que o evento ocorreu, mas torna-se campo de disputa política: quem pode ver o quê, em que contexto, com quais mediações? Ao mesmo tempo, a virada descolonizadora traz outras camadas: raça, classe, sexualidade, deficiência, idade, territorialidade. Tornam-se visíveis diferenças de quem pode se expor, de quem pode correr risco, de quem é admitido ou excluído do centro da cena, e de que protocolos de cuidado, consentimento e reparo estão sendo desenhados. Tudo isso é documentável - mas nunca neutro.

A partir dos anos 1980, e com outra escala nas décadas seguintes, a tecnomediação altera mais uma vez esse quadro. Vídeo digital, televisão, streaming, redes sociais, plataformas de vídeo sob demanda e arquivos online permitem que performances sejam transmitidas em tempo real, remixadas, comentadas, arquivadas em bancos de dados, reinscritas em algoritmos de recomendação. Dispositivos biométricos - monitores de batimentos cardíacos, sensores de movimento, sistemas de reconhecimento facial - são incorporados a trabalhos que convertem sinais fisiológicos em luz, som, projeções, gráficos, feixes de laser. O “corpo” passa a incluir dados, metadados, logs de acesso, estatísticas de visualização.

Nesse terreno se consolidam figuras paradigmáticas da tecnoperformance. Com ORLAN, o laboratório é a cirurgia: procedimentos médico-estéticos, tradicionalmente associados à correção e normalização de corpos, são apropriados como campo de intervenção poética e crítica. O corpo é filmado, fotografado, moldado em 3D; as operações são transmitidas; protocolos médicos, jurídicos e de copyright tornam-se parte do dispositivo. A pergunta “o que é o corpo?”

se transforma em “quem pode decidir sobre ele?”, “com que consentimentos?”, “com quais consequências simbólicas e políticas?”.

Com Stelarc, o laboratório é a prótese: suspensões por ganchos, braços robóticos, exoesqueletos, interfaces que conectam músculos a circuitos eletrônicos, transmissões remotas. Os trabalhos testam os limites da integridade corporal, mas também os limites de controle - quem aciona o quê, de onde, em que condições. A performance expõe corpos em estado de extensão intensiva, e cada gesto passa a ser mediado por uma constelação de índices (sensores, monitores), ícones (imagens projetadas, diagramas, interfaces) e símbolos (códigos, instruções, contratos).

Em ambos os casos, o corpo-documento se desdobra em corpo-interface e corpo-arquivo: um campo de circulação contínua em que a fronteira entre evento e registro se torna porosa. A tecnociência nos legou promessas e alarmes. Promessas: ampliar capacidades sensoriais, prolongar a vida, conectar corpos a redes de informação, democratizar o acesso a registros. Alarmes: vigilância ubíqua, extração de dados, precarização do trabalho artístico, homogeneização de experiências. A performance, quando escolhe operar nesse terreno, funciona como sismógrafo: registra tensões, abre fissuras, dramatiza, com o próprio corpo, as contradições desses processos.

Nesse contexto, a escrita em torno da performance adquire uma função estratégica. Instruções, partituras, disclaimers, orientações de segurança, termos de consentimento, legendas, sinopses curatoriais, descrições em catálogos, etiquetas de sala: tudo isso compõe o que poderíamos chamar de “aparato escritural” da obra. Longe de “matar” a performance, essa escrita, quando bem desenhada, organiza cascatas de interpretantes: enquadra o que será visto, explicita riscos, define o que se espera do público, cria hipóteses de leitura, sem esgotar o acontecimento. Em perspectiva peirceana, esses textos funcionam como símbolos que mobilizam índices (corpos, objetos, espaços, tecnologias) e ícones (imagens, metáforas, diagramas) em cadeias de semiose.

Em síntese, a partir do momento em que a Performance Art assume o documento como parte constitutiva de seu modo de existir, torna-se impossível pensar corpo e arquivo como instâncias separadas. O corpo em ação já é pensado em sua documentabilidade; o documento, por sua vez, não é resíduo neutro, mas estrutura formas de circulação, de memória e de reativação. A tecnologia - da máquina futurista às redes e próteses contemporâneas - não substitui o corpo, mas o reinscreve em ecossistemas de signos cada vez mais densos.

É desse laboratório - em que presença, risco, registro e tecnomediação se entrelaçam - que esta tese sairá, no capítulo seguinte, para propor o “corpo semiótico” como chave de leitura e, em 3.2.2, apresentar um conjunto de artistas cujas práticas funcionam como matriz comparativa para testar e afinar esse modelo.

3.2.2 Artistas destacados da Performance Art

Esta subparte não é uma galeria de nomes, mas um pequeno laboratório de problemas. Os artistas aqui reunidos operam como vetores que ajudam a tensionar e refinar a noção de corpo performático em chave semiótica. Em vez de compor um cânone definitivo - tarefa impossível e indesejável, o conjunto funciona como matriz comparativa: cada verbete destaca modos específicos de articulação entre corpo, espaço, dispositivos, públicos e arquivos, permitindo entrever diferentes configurações do “corpo semiótico” em operação.

A seleção desenha alguns eixos complementares. Um primeiro vetor reúne artistas que deslocam o corpo para o campo da experiência cotidiana, desfazendo fronteiras rígidas entre arte e vida (Allan Kaprow, Lygia Clark, Yoko Ono, Hélio Oiticica). Um segundo enfatiza o corpo em situação de fricção com a cidade, a violência e a história, em que precariedade, risco e dissenso se convertem em gramática crítica (Artur Barrio, Guillermo Gómez-Peña, Ai Weiwei, Regina José Galindo). Um terceiro, tecnopolítico, explicita o corpo como plataforma de extensão, prótese e interface de dados, articulando biotecnologias, redes e arquitetura relacional (ORLAN, Stelarc, Rafael Lozano-Hemmer, Blast Theory).

Para esta tese, esses verbetes cumprem três funções principais. Primeira: afinar o vocabulário analítico que depois será empregado no estudo de caso de Marina Abramović, evitando que o “corpo semiótico” apareça como conceito abstrato desvinculado de práticas concretas. Segunda: oferecer exemplos variados de como ícones, índices e símbolos se enlaçam no corpo em ato, em registros e em protocolos institucionais, em contextos históricos e geopolíticos distintos. Terceira: esboçar um campo de transferibilidade do modelo - isto é, indicar que o arranjo teórico-metodológico proposto não se restringe ao corpus Abramović, mas pode ser mobilizado em outras pesquisas sobre performance, arquivo e mediação.

O que se apresenta a seguir, portanto, não é um panorama exaustivo, mas uma cartografia sintética de artistas cuja obra ilumina, por aproximação e contraste, o problema central desta tese.

Allan Kaprow (1927-2006)

Pintor de formação e teórico da arte, Kaprow desloca o eixo da criação do objeto para a situação. Os happenings formulados por ele nos anos 1950-1960 transformam espaços industriais, pátios, ruas e galpões em cenários de ações coletivas nas quais o público é convocado a participar ativamente - empilhar pneus, atravessar ambientes cheios de obstáculos, seguir instruções, executar tarefas banais fora de contexto. O corpo deixa de ser apenas o do artista e passa a ser o dos participantes, que se tornam operadores da obra.

Em termos semióticos, os happenings podem ser lidos como dispositivos que articulam: ícones (semelhanças com situações cotidianas, objetos reconhecíveis), índices (rastros físicos de ações - sujeira, ruído, desordem, marcas no espaço) e símbolos (instruções, regras de participação, textos programáticos). A obra não se reduz a nenhum desses planos isoladamente: ela emerge da convergência entre gesto, ambiente e protocolo. Kaprow oferece, assim, um modelo inicial de “corpo distribuído”, no qual a agência performativa se reparte entre corpos humanos, objetos e instruções - uma antecipação clara do que esta tese descreve como corpo semiótico em campo ampliado.

Lygia Clark (1920-1988)

Figura central do neoconcretismo brasileiro, Lygia Clark desloca o foco da contemplação para a participação sensorial. Ao propor *Bichos*, *Objetos relacionais* e experiências terapêutico-estéticas (como a *Estruturação do Self*), a artista faz do corpo do participante o lugar efetivo da obra. Tocar, manipular, vestir, respirar, mover-se com objetos e dispositivos - sacos plásticos com ar, pedras, elásticos, mantas, conchas - torna-se condição de existência da proposição.

Do ponto de vista semiótico, as proposições de Lygia reconfiguram a tríade signo-sujeito-objeto. Os dispositivos funcionam como ícones (formas, texturas, imagens táteis), índices (marcas sensoriais no corpo, respiração alterada, temperatura, peso) e símbolos (instruções, contratos de cuidado, contextos institucionais - ateliê, clínica, museu). A obra não se fixa em nenhum desses elementos; ela se realiza na relação viva entre corpo, objeto e ambiente. Para esta tese, Clark oferece um modelo de corpo semiótico em que a dimensão terapêutica, relacional e sensível constitui um laboratório privilegiado para pensar a performance para além do espetáculo, como exercício de co-presença, cuidado e escuta.

Yoko Ono (1933-)

Artista fundamental no diálogo entre Fluxus, neo-vanguardas e arte conceitual, Yoko Ono arquiteta situações em que instruções simples produzem efeitos complexos. Em *Cut Piece* (1964), a artista permanece sentada no palco enquanto pessoas da audiência, uma a uma, são convidadas a cortar pedaços de sua roupa com uma tesoura. O gesto é mínimo; o efeito, radical: o corpo feminino torna-se campo de projeção de desejos, violências, cuidados, constrangimentos.

Em chave semiótica, *Cut Piece* evidencia a força da partitura verbal como símbolo (convite, instrução, enquadramento institucional) que aciona índices de risco (cortes, proximidade física, tensão na sala) e iconiza, em imagens poderosas, relações de poder e vulnerabilidade. A tesoura, enquanto objeto, funciona como operador indicial que inscreve no tecido - e no corpo - a semiose do perigo e da responsabilidade. Em obras textuais como *Grapefruit*, as instruções expandem essa lógica ao propor “eventos” que podem ou não ser realizados, mas que já operam

imaginariamente como disparadores de interpretantes. Ono, assim, reforça a importância da dimensão escritural e do contrato simbólico na configuração do corpo em performance.



Figura 6 — “Cut Piece”, 1964. Yoko Ono. Penland School of Craft. (Fonte: MoMA Archive)

Hélio Oiticica (1937-1980)

Hélio Oiticica transforma cor e forma em vivência. Os Parangolés e os ambientes penetráveis deslocam a obra do espaço estático da parede para o corpo em movimento: vestir, dançar, caminhar, atravessar, habitar. A favela, o samba, o terreiro, o morro e o museu se interpenetram, criando uma topologia em que estética e vida cotidiana se entrelaçam. O corpo que veste um Parangolé torna-se signo em deslocamento - bandeira, abrigo, escultura viva, enunciação política.

Semioticamente, os Parangolés operam como ícones móveis (cor, forma, textura reconhecíveis), índices (peso do tecido, calor, suor, sujeira, desgaste) e símbolos (palavras inscritas, referências a comunidades marginalizadas, códigos da contracultura). O sentido nasce da ativação: é preciso vestir, mover-se, estar em relação. O arquivo - fotos, filmes, relatos - prolonga a obra sem esgotá-la, inscrevendo-a em narrativas de arte brasileira e de políticas do corpo.

Oiticica oferece um arquétipo de liveness em ambiente expandido, em que corpo, espaço urbano e arquivo compõem um mesmo campo semiótico.

Artur Barrio (1945-)

Artur Barrio desloca a performance para o terreno da precariedade e do acontecimento urbano. Em ações como as Situações... e as “trouxas ensanguentadas” abandonadas em espaços públicos durante a ditadura brasileira, o artista aciona medo, indignação, repulsa e suspeita, convertendo a cidade em cena crítica. O corpo pode ou não estar visível na ação; muitas vezes, o que se vê são vestígios - trouxas, manchas, restos - que ativam a imaginação do público.

Na moldura desta tese, Barrio explicita o índice como operador hegemônico: são rastros (manchas, odores, corpos ausentes, objetos deixados) que convocam interpretantes sociais e políticos potentes. A obra não “fala sobre” violência; ela faz a violência explodir como questão pública, ativando corpos de transeuntes, policiais, gestores, críticos. O arquivo - fotos, depoimentos, recortes de jornal - torna-se prova e linguagem, abrigando o choque do acontecimento. Barrio, assim, densifica a dimensão indicial da performance em contexto de conflito político.

Stelarc (1946-)

Pioneiro das investigações sobre o corpo pós-humano, Stelarc investe em próteses, exoesqueletos, suspensões por ganchos, interfaces cérebro-máquina, braços robóticos e implantes como o Third Ear. Seu trabalho testa limites de dor, de controle, de autonomia e de extensão tecnológica, ao mesmo tempo em que levanta questões sobre autoria, agência e vulnerabilidade.

Do ponto de vista semiótico, as performances de Stelarc constituem campos densos de iconismo (visualidades cyborg, imagens de corpo transformado), indexicalidade (cabos, sensores, batimentos, sinais elétricos, cicatrizes) e simbolização (discursos sobre futuro, obsolescência do corpo “natural”, protocolos éticos e médicos).

O corpo semiótico aqui é explicitamente tecnocorpo: nó de uma rede que inclui engenheiros, cirurgiões, instituições de pesquisa, fabricantes de próteses e públicos globalizados. Stelarc demonstra como o acoplamento maquínico reconfigura agência e interpretantes, deslocando a noção de presença para um regime distribuído entre carne e circuito.



Figura 7 — “Ear on Arm”, 2008. Stelarc. (Fonte: website Stelarc)

ORLAN (1947-)

ORLAN opera na fronteira entre performance, cirurgia, moda, direito e tecnologia. Em obras como *The Reincarnation of Saint-Orlan*, a artista utiliza cirurgias plásticas, transmissões ao vivo, figurinos e iconografias religiosas para discutir padrões de beleza, controle biopolítico e construção de identidade. O corpo é literalmente aberto, manipulado, enquadrado por dispositivos médicos e midiáticos, convertendo a mesa de cirurgia em palco.

Semioticamente, ORLAN trabalha com uma constelação de signos: ícones (imagens de santos, de retratos canônicos da história da arte, de padrões de beleza), índices (cicatrices, sangue, suturas, tempo de cicatrização) e símbolos (contratos, patentes, declarações de direitos sobre a própria imagem e os dados biomédicos).

A artista transforma o corpo em arquivo jurídico e estético, questionando quem detém a propriedade sobre carne, rosto, DNA e imagem. Sua obra é exemplar para a discussão do corpo semiótico como interface entre regimes técnicos, legais e afetivos.



Figura 8 — “La Réincarnation de Sainte”, 2012. ORLAN. (Fonte: Artsy)

Guillermo Gómez-Peña (1955-)

Performador e escritor chicano, Guillermo Gómez-Peña, em diálogo com o coletivo La Pocha Nostra, desenvolve uma prática intercultural que combina performance, instalação, spoken word, vídeo e pedagogia radical. Sua obra confronta fronteiras geopolíticas, raciais, linguísticas e sexuais, encenando corpos híbridos - entre indígena e cyberpunk, entre santo e drag, entre guerrilheiro e DJ.

Em termos semióticos, Gómez-Peña trabalha com saturação iconográfica (fantasias, adereços, tatuagens, máscaras), forte densidade indicial (sotaques, cansaço, suor, ruído, improvisado em situação ao vivo) e um repertório simbólico que cruza espanhol, inglês, gírias de fronteira e referências midiáticas. A “metodologia intercultural” que propõe opera como dispositivo de tradução e de atrito, expondo a semiose inseparável da geopolítica, da língua e do desejo. O corpo, aqui, é simultaneamente signo, território e manifesto.

Ai Weiwei (1957-)

Entre o gesto conceitual e a ação cívica, Ai Weiwei explora fotografia, vídeo, instalação e intervenções performáticas para comentar censura, controle estatal, migração, direitos humanos e memória histórica. Em trabalhos como Dropping a Han Dynasty Urn ou nas ações ligadas à crise dos refugiados, o artista utiliza o próprio corpo - em aparições públicas, protestos, reencenações - como índice de vulnerabilidade e de resistência.

Na perspectiva desta tese, Ai torna nítida a articulação entre índice (gesto mínimo, quebrar um objeto, caminhar, erguer um colete salva-vidas), símbolo (história da arte chinesa, legislação, discursos oficiais, redes sociais) e ícone (imagens amplamente reproduzidas em mídia global). A circulação massiva de suas fotos e vídeos converte o artista em signo político, ao mesmo tempo singular e substituível. O corpo semiótico aparece como ponto de condensação de forças estatais, midiáticas e comunitárias.



Figura 9 — “Dropping a Han Dynasty Urn”, 1995. Ai Weiwei. (Fonte: Ai Weiwei Studio / Guggenheim Bilbao)

Rafael Lozano-Hemmer (1967-)

Rafael Lozano-Hemmer desenvolve projetos de “arquitetura relacional” que combinam luz, som, dados biométricos, sensores e grandes espaços públicos. Em obras como a série Relational Architecture e instalações baseadas em batimentos cardíacos, respiração ou movimentos de passantes, o público torna-se coautor: sua presença fisiológica é capturada, processada e devolvida como imagem, som ou vibração.

Do ponto de vista semiótico, essas peças reorganizam a tríade peirceana em escala urbana. Os índices são sinais biológicos e movimentos coletados em tempo real; os ícones são os padrões de luz e som que “desenham” o corpo ampliado da cidade; os símbolos incluem protocolos de participação, textos explicativos, discursos sobre vigilância e comunidade. A obra funciona como um analisador das relações entre corpo, dados e espaço público, revelando a cidade como campo de liveness expandido e monitorado.

Regina José Galindo (1974-)

Artista guatemalteca, Regina José Galindo inscreve o corpo no contínuo entre rito, testemunho e denúncia. Em ações como *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), na qual caminha descalça pelas ruas da Cidade da Guatemala deixando pegadas de sangue, ou em *Himenoplastia* (2004) e

Perra (2005), a artista confronta regimes de violência de gênero, genocídio indígena, moralidade pública e impunidade institucional. A cidade converte-se em tribunal sensorial.

A semiose de Galindo é incisiva: o índice (rastro de sangue, corpo vulnerável, deslocamento no espaço urbano) aciona cadeias de interpretantes que interpelam espectadores, mídia, sistema jurídico, organismos internacionais. Ícones de sacrifício, crucificação e martírio são convocados, enquanto símbolos legais (leis, processos, sentenças) são confrontados com sua ineficácia prática. A presença que arrisca, aqui, não busca espetacularidade, mas responsabilização compartilhada.

Blast Theory (fund. 1991)

O coletivo britânico Blast Theory (Matt Adams, Ju Row Farr, Nick Tandavanitj) articula performance, jogos urbanos, mídias locativas e plataformas digitais para explorar decisões éticas em contextos de risco, vigilância e controle. Em obras que utilizam GPS, celulares, apps, transmissões em tempo real e tarefas distribuídas, o público é implicado em tramas narrativas e dilemas morais, ora como testemunha, ora como cúmplice.

Semioticamente, Blast Theory trabalha com arquiteturas relacionais: índices (dados de localização, trajetos, tempo real), ícones (interfaces visuais, mapas, avatares) e símbolos (regras do jogo, contratos de uso, narrativas ficcionais que espelham conflitos reais). A autoria é compartilhada; o risco é relacional; a obra acontece na interface entre corpos, redes de dados e espaço urbano. O coletivo oferece um exemplo forte de corpo semiótico distribuído por camadas de mediação tecnológica.

Reunidos, esses verbetes não esgotam o campo, mas deixam claro que a performance, ao trabalhar com o corpo, trabalha sempre com redes de signos - índices de risco e presença, ícones de memória e desejo, símbolos de lei, cuidado, tecnologia e pertencimento. É nesse cruzamento de matrizes - ritual, vanguardista, feminista, pós-humana, urbana, tecnopolítica - que se inscreve o problema desta tese e que se prepara o terreno para a formulação, na Parte II, do “corpo semiótico” como operador analítico e, posteriormente, para a aplicação desse operador ao corpus de Marina Abramović.

3.3 Debates atuais e direções futuras na Performance Art

A performance art, enquanto campo que privilegia presença, temporalidade e experiência direta, tornou-se um laboratório privilegiado para pensar as transformações contemporâneas em torno do corpo, da política e da mediação tecnológica. Longe de ser um “gênero” estabilizado, o campo se organiza hoje como uma constelação de práticas que disputam, a cada obra, o que pode contar como performance, quem tem direito a falar através do corpo e em que condições essas falas se tornam visíveis, preserváveis e compartilháveis. Nesse horizonte, alguns debates

se mostram especialmente decisivos para esta tese: a interseccionalidade, as formas recentes de engajamento político, a relação com instituições e arquivos, e as articulações com tecnologias digitais e biotecnologias.

A interseccionalidade, conceito sistematizado por Kimberlé Crenshaw, desloca o olhar para os cruzamentos entre raça, gênero, classe, sexualidade, deficiência, idade, nacionalidade e outros marcadores sociais. Em vez de tratar “mulheres”, “negros”, “pessoas LGBTQIA+” ou “pessoas com deficiência” como blocos homogêneos, a perspectiva interseccional evidencia que essas categorias se entrecruzam de modos específicos e produzem regimes particulares de vulnerabilidade e potência. Na performance art, essa chave tem sido fundamental para desnaturalizar a figura abstrata do “corpo” e explicitar que todo corpo em cena é situado, marcado, implicado em histórias longas de violência, resistência e invenção.

Diversas práticas contemporâneas tornam tangível essa complexidade. Kara Walker, embora conhecida principalmente por instalações e silhuetas recortadas, aciona procedimentos performativos ao articular corpo, sombra e narrativa histórica, reinscrevendo o legado da escravidão, do racismo e da violência sexual na visualidade contemporânea. Na esfera da visibilidade transgênero, figuras como Janet Mock - escritora, diretora e ativista - demonstram como o discurso em primeira pessoa, a mídia e a performance pública se entrelaçam para disputar narrativas sobre gênero, raça e cidadania, tensionando limites entre intimidade e espaço público.

Na cena queer negra, artistas como Evan Ifekoya produzem performances, instalações sonoras e espaços de escuta que articula(m) sexualidade, raça, espiritualidade e comunidade, explorando como arquivos sonoros, rituais coletivos e presenças múltiplas podem contestar hegemonias coloniais e normativas. Já artistas como boychild, ao trabalhar com um vocabulário corporal intensamente transformado - distorções de movimento, visualidades híbridas, figuras que escapam de binarismos de gênero - colocam em crise as categorias masculinas/femininas, humanas/máquinas, orgânicas/sintéticas, convocando o público a lidar com uma corporeidade que se recusa a ser fixada em identidades estáveis.

Em outro vetor, a performance interseccional se articula diretamente a críticas sociais e institucionais. William Pope.L, por exemplo, desenvolve ações que combinam deslocamentos corporais extenuantes - como rastejar por ruas de cidades norte-americanas - a comentários mordazes sobre pobreza, racismo e precariedade urbana. O corpo, aqui, é índice de desigualdades estruturais: a performance não “representa” a exclusão; ela a dramatiza na fricção com o espaço público. Tania Bruguera, por sua vez, investe em trabalhos de “arte útil”, em que performance, pedagogia e ativismo se articulam - como em Immigrant Movement International - para tratar de migração, cidadania e direitos humanos. Nesses casos, a performance tensiona explicitamente a fronteira entre gesto simbólico e ação política, abrindo questões sobre eficácia, risco e responsabilidade.

Em diálogo com esses movimentos, a performance art recente tem incorporado de modo cada vez mais intenso tecnologias digitais, redes e biotecnologias. Telepresença, streaming, plataformas interativas, realidade mista, sensores biométricos e algoritmos de recomendação transformam condições de produção, documentação e recepção. Práticas como as de coletivos que trabalham com jogos urbanos, plataformas móveis e dados geolocalizados convertem a cidade em interface e o corpo, em ponto de encruzilhada entre experiência sensível e fluxos de informação. Nesse quadro, o liveness deixa de ser exclusividade de uma copresença física para tornar-se regime de atenção distribuída: há performances que acontecem simultaneamente no espaço urbano, nas telas de celulares e em bancos de dados.

Direções futuras da performance art, assim, parecem se organizar em torno de pelo menos quatro eixos: (a) aprofundamento de práticas interseccionais que tratam o corpo como lugar de cruzamento entre sistemas de opressão e invenção; (b) intensificação de procedimentos que borram fronteiras entre arte, ativismo e pedagogia; (c) expansão de ecologias tecnomidiáticas, que exigem reavaliação constante de categorias como presença, documento e arquivo; (d) elaboração de protocolos éticos e jurídicos mais precisos para lidar com risco, consentimento, exposição pública e partilha de dados. É nesse contexto que a noção de “corpo semiótico”, proposta por esta tese, se torna estratégica: ela oferece um instrumento para descrever como esses diferentes regimes de presença, mediatização e disputa se inscrevem concretamente em signos, objetos, protocolos e arquivos.

3.3.1 Desafios e considerações éticas

A incorporação da interseccionalidade e de agendas de justiça social na performance art amplia o alcance político da linguagem, mas produz também desafios éticos significativos. Ao lidar com corpos marcados por histórias de violência e exclusão, o risco de reproduzir, ainda que inadvertidamente, novas formas de exploração ou exotização é constante. Torna-se necessário, portanto, explicitar princípios que orientem a criação, a mediação e a documentação dessas obras, de modo a alinhar potência crítica e responsabilidade.

Um primeiro desafio diz respeito à representação autêntica. Trabalhar com temas ligados a raça, gênero, sexualidade, deficiência, migração ou pobreza exige atenção às fronteiras entre solidariedade e apropriação. Quando artistas que não pertencem a determinado grupo se apropriam de seus símbolos, histórias e rituais sem diálogo efetivo com as comunidades envolvidas, abre-se espaço para reforçar estereótipos ou para converter dor alheia em capital simbólico. A ética da criação interseccional passa, assim, por perguntar quem fala, a partir de onde fala, e com quem decide compartilhar autoria e recursos.

Um segundo desafio refere-se ao engajamento comunitário. Muitas performances se constroem em parceria com comunidades específicas - moradores de bairros periféricos, coletivos

LGBTQIA+, grupos indígenas, movimentos de migrantes. Nesses contextos, o processo é tão importante quanto o resultado: escuta, negociação, coautoria e devolutiva tornam-se dimensões constitutivas da obra. A ausência desses elementos tende a reforçar relações extrativistas, em que comunidades são fonte de “conteúdo” sem terem acesso às decisões, à circulação e aos benefícios gerados. Uma perspectiva ética exige, portanto, formas de contrato explícito, horizontalização possível de decisões e cuidado com a presença de câmeras, dispositivos de registro e público externo.

Um terceiro eixo diz respeito à reflexão crítica sobre privilégios. Artistas, curadores, pesquisadores e público são convocados a examinar suas próprias posições sociais: cor, gênero, classe, passaporte, estabilidade institucional, acesso a recursos e redes. A performance interseccional não é apenas um “tema” que se agrega ao repertório; ela implica um gesto de deslocamento: quem está no centro da cena, quem permanece nas bordas, quem decide o que será mostrado, o que será arquivado e quem terá acesso a esses arquivos. A recepção crítica precisa reconhecer essas assimetrias e não se contentar com leituras estetizantes que neutralizam conflitos.

Ao mesmo tempo, a interseccionalidade enriquece a prática artística e curatorial em três frentes principais. Em primeiro lugar, fomenta empatia e compreensão, ao criar experiências que expõem espectadores a situações e corpos que não coincidem com suas próprias trajetórias, convidando-os a percorrer cenários de opressão e resistência que de outro modo permaneceriam abstrações. Em segundo lugar, desafia sistemas de poder, ao tornar visíveis as engrenagens que mantêm desigualdades - leis, convenções, padrões midiáticos, arquiteturas de vigilância - e ao propor pequenos experimentos de redistribuição de poder dentro da própria cena artística. Em terceiro lugar, enriquece a linguagem da performance, ao diversificar corpos, contextos, histórias e modos de presença, empurrando a própria noção de “corpo” para além do universalismo abstrato.

Por fim, esses desafios éticos dialogam diretamente com o problema da documentação, tratado na seção seguinte. Registrar performances que envolvem corpos vulneráveis, experiências traumáticas ou contextos de alta exposição pública exige cuidado redobrado: o que se registra, quem guarda, quem acessa, com que finalidade? Uma abordagem interseccional robusta não se limita a tematizar injustiças; ela busca redesenhar, na medida do possível, os próprios circuitos de visibilidade, circulação e memória que sustentam a prática artística. É nesse cruzamento - entre corpo, arquivo e responsabilidade - que a noção de “corpo semiótico” se articulará, no subcapítulo 3.4, à discussão sobre liveness e documentação.

3.4 Notas sobre documentação e liveness

Esta seção examina, em chave conceitual e metodológica, a relação entre performance, documentação e liveness, entendendo que a performance não se esgota no instante do

acontecimento nem se reduz ao conjunto de seus registros. Em termos peirceanos, poder-se-ia dizer que o evento performativo põe em jogo uma série de índices (corpos, objetos, espaços, resíduos), iconiza certas qualidades (imagens, gestos, sonoridades) e se inscreve em cadeias simbólicas (títulos, instruções, contratos, textos críticos, dispositivos curatoriais). A documentação, longe de ser um “apêndice” da obra, constitui um dos ambientes em que essa semiose se prolonga e é reativada.

Em vez de tratar liveness como essência misteriosa do “ao vivo”, esta tese o compreende como regime de atenção compartilhada: um arranjo de co-presença - física e/ou mediada - em que corpos, dispositivos e expectativas se organizam em torno de algo que se reconhece como acontecimento. A documentação, por sua vez, não é o túmulo dessa presença, mas uma das condições de seu retorno crítico. Para organizar essa discussão, propõem-se a seguir algumas notas em forma de tópicos, que funcionam como microferramentas teóricas para os capítulos de análise.

A) Entre arquivo e repertório

A distinção proposta por Diana Taylor entre arquivo e repertório é particularmente útil. Arquivo, em seu sentido ampliado, diz respeito a inscrições relativamente estáveis - documentos, fotografias, vídeos, objetos, registros institucionais, bancos de dados. Repertório refere-se a práticas corporais, saberes encarnados, modos de fazer que se transmitem por meio de gestos, ritmos, entonações, modos de olhar e de ocupar o espaço. Na performance, não se trata de escolher entre um e outro: é justamente a articulação entre arquivo e repertório que permite que obras efêmeras sejam historicizadas, discutidas, reencenadas criticamente.

A performance não “vai” posteriormente ao arquivo; ela já nasce em ecossistemas em que se sabe, ainda que de maneira intuitiva, que haverá câmeras, depoimentos, textos curatoriais, relatórios, editais, contratos. A categoria de “corpo semiótico” torna-se operacional aqui: o corpo em performance é, desde o início, pensado na sua documentabilidade. Cada gesto é simultaneamente experiência imediata (liveness), índice de algo que aconteceu e ponto de partida para futuras leituras, réplicas, debates.

B) Liveness em disputa: presença, mediação, reencenação

O debate entre Peggy Phelan e Philip Auslander cristalizou duas posições aparentemente opostas: de um lado, a defesa de uma ontologia do efêmero, em que a performance se define por escapar à repetição e à mercantilização; de outro, a afirmação de que o “ao vivo” está sempre mediado, e que gravações, transmissões e remediações são constitutivas do modo como a performance se dá no mundo contemporâneo. Em vez de optar por uma dessas posições, esta tese adota uma perspectiva relacional: liveness não é substância, mas configuração específica de atenção, arranjada por dispositivos técnicos e sociais.

Isso permite tratar a reencenação (reenactment) não como traição da obra original, mas como prática que explicita o que, em uma performance, é estrutural (procedimentos, relações, regimes de atenção) e o que é contingente (um certo lugar, um certo público, um certo momento histórico). A reencenação, quando assumida criticamente, torna visíveis as decisões que estavam implicadas na versão primeira e produz novos interpretantes, sem apagar a singularidade da situação inaugural.

C) O aparato museológico: do display ao protocolo

A entrada da performance em museus e bienais desloca o foco de “mostrar obras” para “configurar situações”. Não se trata apenas de expor objetos residuais (fotografias, vídeos, trajes, documentos), mas de desenhar protocolos: horários de ativação, fichas de consentimento, regras de participação, esquemas de segurança, registros para acervo, dispositivos de mediação com o público. Cada escolha curatorial - da iluminação à posição de cadeiras, da presença de vigilância à possibilidade de registro por parte de visitantes - afeta diretamente o modo como o corpo semiótico da obra se constitui.

Mais do que capturar e neutralizar a performance, o aparato museológico pode funcionar como campo de fricção produtiva: é nele que se explicitam conflitos entre risco e proteção, abertura e controle, cuidado e espetacularização. Documentar esses protocolos - e não apenas a “imagem bonita” da ação - é parte fundamental de uma documentação realmente crítica.

D) Partituras, instruções e scores: escrever o efêmero

Partituras, instruções e scores são formas de escrita que não descrevem simplesmente o que já aconteceu, mas prescrevem condições para que a obra possa acontecer (ou acontecer de novo). Ao contrário de textos meramente críticos, voltados à interpretação posterior, scores operam como dispositivos simbólicos que orientam ações em futuro. Eles podem ser precisos ou abertos, minimalistas ou complexos, individuais ou coletivos.

Em todos os casos, indicam que a performance é, em parte, um problema de escrita e legibilidade: o que se pede que o corpo faça? com que margens de improviso? com quais riscos?

Sob a ótica peirceana, tais partituras podem ser lidas como símbolos que articulam ícones (descrições imagéticas ou analógicas de movimentos e ambientes) e índices (marcas de esforço, duração, espaço) em cadeias de semiose. Documentar scores - e não apenas resultados - é documentar o modo como a obra se pensa a si mesma.

E) Fotografia e vídeo: entre rastro e mise-en-scène

Fotografia e vídeo ocupam lugar ambíguo na performance. Por um lado, funcionam como índices: uma imagem prova que algo aconteceu, que um corpo esteve ali, que um gesto foi realizado. Por outro, nunca são neutros: ângulos, recortes, edição, trilhas sonoras, legendas e plataformas de circulação encenam pontos de vista, enfatizam certos elementos e apagam outros. Em muitos casos, é o registro audiovisual - e não o evento "original" - que se torna o principal ponto de contato entre obra e público, compondo o imaginário coletivo sobre o que teria sido a performance.

Uma estratégia fecunda tem sido combinar registros "quentes" (fluxos menos editados, próximos da duração real) com materiais "frios" (documentos de síntese, textos, diagramas, still frames comentados). Essa combinação evita tanto a fetichização de uma única imagem icônica quanto a acumulação indiferenciada de material que pouco contribui para a inteligibilidade da obra.

F) Liveness digital: telepresença, streaming e dados

Com a expansão de plataformas digitais, assistimos a performances desenhadas diretamente para telepresença, streaming e ambientes híbridos. Here, liveness passa a depender tanto da copresença em rede (pessoas conectadas em tempo real) quanto da integridade de dados (latência, estabilidade de conexão, dispositivos de acesso). Sensores, câmeras de baixa ou alta resolução, chats e reações em tempo real tornam-se parte da cena.

Essa ecologia amplia o repertório documental: logs de acesso, estatísticas de visualização, capturas de tela, gravações de transmissões ao vivo compõem novos arquivos. Ao mesmo tempo, traz riscos de vigilância, extração de dados e desigualdade de acesso, que exigem protocolos éticos específicos. Documentar performances digitais não é apenas arquivar vídeos, mas considerar como fluxos de dados se tornam parte constitutiva do corpo semiótico da obra.

G) Documentação como cuidado, política e acessibilidade

Documentar performance é também uma forma de cuidado. Em contextos marcados por desigualdades, violência de Estado, racismo, misoginia, LGBTQIA+fobia e outras formas de opressão, a exposição de corpos vulneráveis pode ter consequências materiais graves. Protocolos de documentação precisam considerar anonimato quando necessário, consentimentos informados, possibilidade de recusa por parte de participantes, restrições de acesso a certos materiais sensíveis e estratégias de reparação caso danos ocorram.

Além disso, documentação é chave para acessibilidade: descrições detalhadas, legendas, audiodescrições, registros em múltiplos formatos ampliam o acesso de pessoas com deficiência a obras que, de outro modo, permaneceriam restritas a quem esteve fisicamente presente.

Pensar documentação como política - e não apenas como memória - é parte do compromisso ético desta tese.

H) Métodos para uma documentação performativa

Em termos práticos, propõem-se quatro princípios para documentar performance sem reduzir seu liveness:

1. Multiplicidade controlada - articular, sempre que possível, ao menos três perspectivas complementares (registro audiovisual, documentação escrita, depoimentos/relatos), de modo a produzir triangulação sem ceder à proliferação caótica.
2. Clareza de protocolos - explicitar riscos, consentimentos, regras de acesso e usos previstos dos materiais, assumindo que protocolo não substitui a experiência, mas a torna justa e possível.
3. Indexação sem fetiche - registrar índices relevantes (marcas no espaço, objetos, diagramas de circulação, decisões curatoriais) em função de perguntas de pesquisa e de preservação, evitando o acúmulo de dados sem critério.
4. Reativação crítica - conceber a documentação como plataforma para novas interpretações, reencenações e debates, e não como encerramento definitivo da obra.

Esses princípios alinham-se à noção de corpo semiótico como operador em rede: documentação não é um espelho, mas parte da própria arquitetura de sentido que a performance constrói.

I) Entre silêncio e profusão: economia documental

Dois riscos simétricos ameaçam o trabalho documental: o silêncio (quase nada é registrado) e a profusão indiscriminada (tudo é registrado, mas quase nada é legível). Em ambos os casos, a pesquisa futura fica comprometida. O desafio consiste em identificar quais questões se deseja que possam ser formuladas no futuro - como era o espaço? como se distribuíam corpos? que durações foram praticadas? quais cuidados foram ativados? que decisões curatoriais moldaram a recepção? - e produzir registros suficientes para que tais perguntas sejam respondidas com razoável precisão.

Essa economia vale também para a circulação pública: nem todo documento precisa ser tornado imediatamente visível; nem toda visibilidade é, em si, emancipadora. A seleção cuidadosa de materiais a serem publicados, acompanhada de contextos explicativos, é parte do trabalho de mediação crítica.

J) Liveness como pedagogia da atenção

Por fim, liveness pode ser entendido como pedagogia da atenção. Performances - presenciais ou mediadas - ensaiam modos específicos de olhar, escutar, sentir, esperar, compartilhar. A

documentação, quando assumida em continuidade com essa pedagogia, busca prolongar o gesto de formação da atenção: textos, imagens, vídeos e diagramas que não apenas descrevem o que ocorreu, mas convidam públicos futuros a reentrar no problema, a reconstruir percursos, a assumir posição interpretativa.

Entender liveness como pedagogia evita tanto o espetáculo vazio (que consome corpos sem transformá-los em experiência reflexiva) quanto o arquivo morto (que acumula documentos sem reativá-los). A boa documentação não substitui a presença; ela torna possível que outros encontros - imprevistos, críticos, situados - aconteçam.

3.5 O que fica

A tensão entre documentação e liveness não se resolve pela vitória de um polo sobre o outro. Se a performance insistisse em uma pureza efêmera absoluta, recusando qualquer forma de registro, condenaria a si mesma a uma existência sem memória, sem debate e sem possibilidade de transmissão. Se, ao contrário, se entregasse integralmente à lógica arquivística, correria o risco de converter corpo, risco e encontro em mera sequência de imagens e metadados, neutralizando o que nela há de relação viva e de imprevisível.

Ao longo deste capítulo, procurou-se mostrar que o corpo na performance - em suas raízes rituais, nas vanguardas, nas body arts, nas práticas tecnocorporais e nos debates interseccionais contemporâneos - é sempre um corpo em rede: nó de relações históricas, políticas, técnicas e afetivas. A genealogia proposta não é uma linha evolutiva, mas um conjunto de camadas que se sobrepõem e se contaminam. O corpo ritual, o corpo vanguardista, o corpo feminista, o corpo pós-humano, o corpo tecnomidiado e o corpo interseccional não se sucedem simplesmente; eles coabitam o presente, oferecendo diferentes modos de pensar o que significa estar em cena.

Nesse contexto, o “corpo semiótico” aparece, ao fim do capítulo, menos como um conceito abstrato e mais como uma hipótese de trabalho: a ideia de que aquilo que chamamos “corpo em performance” é, na verdade, um feixe de signos - índices, ícones e símbolos - em circulação entre evento, documento e interpretação. Cartografar as derivas da performance significou, aqui, reconhecer essa circulação e preparar o terreno para, nos capítulos seguintes, propor um modelo analítico capaz de descrevê-la com rigor. O que fica, portanto, é uma dupla tarefa. De um lado, manter aberta a sensibilidade para a densidade histórica e política dos corpos que aparecem em cena: corpos marcados por gênero, raça, classe, território, desejo, tecnologia. De outro, aceitar que não há performance sem algum nível de escrita, de arquivo, de protocolo - e que é possível desenhar essas mediações de modo a favorecer encontros críticos, em vez de substituí-los. A partir do próximo capítulo, essa dupla tarefa convergirá na figura de Marina Abramović, cujo percurso oferece um laboratório exemplar para testar a potência - e os limites - da categoria de “corpo semiótico” em diálogo com obras concretas, documentos abundantes e debates intensos sobre presença, risco, arquivo e musealização.

Capítulo 4 - Marina Abramović: Vida e Obra

Marina Abramović (Belgrado, então Iugoslávia, 30 de novembro de 1946) é uma artista sérvia de performance art cuja trajetória se estende por mais de cinco décadas. Filha de ex-partisans que ocuparam cargos de destaque no aparato estatal iugoslavo, formou-se na Academia de Belas Artes de Belgrado, onde estudou de 1965 a 1970, e concluiu estudos de pós-graduação na Academia de Belas Artes de Zagreb em 1972. Entre 1973 e 1975 lecionou na Academia de Belas Artes de Novi Sad, ainda na antiga Iugoslávia, antes de se transferir definitivamente, em 1976, para Amsterdã, movimento que marca o início da sua projeção internacional.



Figura 10 — “Marina Abramović”, 2025. (Fonte: Gallerie dell’Accademia of Venice / Foto: Clara Melchiorre)

No início da década de 1970, Abramović começa a utilizar o próprio corpo como material central de trabalho. Em 1973 realiza *Rhythm 10* em Edimburgo, frequentemente identificada como sua primeira grande performance, na qual explora, com uma série de facas e gravações sonoras, os limites entre gesto, risco físico e repetição temporal. Em 1974, em Nápoles, apresenta *Rhythm 0*, performance de seis horas realizada na Galleria Studio Morra, durante a qual se mantém imóvel enquanto o público é convidado a usar livremente 72 objetos dispostos sobre uma mesa, do prazer à potencial letalidade, consolidando sua reputação como figura central da performance art de viés de resistência física e psíquica.

A partir de 1976, já radicada na Holanda, Abramović inicia uma colaboração intensa com o artista alemão Ulay (Uwe Laysiepen), parceria artística e afetiva que se estende até 1988. O período é marcado pelos chamados *Relation Works* (1976-1988), que investigam simetria, fusão de identidades e relações de dependência física e emocional entre dois corpos em situação de limite, incluindo séries como *Nightsea Crossing* (1981-1987).

A separação do casal é encenada na performance *The Lovers: The Great Wall Walk* (1988), em que ambos percorrem, durante cerca de 90 dias, trechos opostos da Grande Muralha da China para se encontrarem no meio do trajeto e encerrar, performaticamente, doze anos de vida e trabalho conjuntos.

Em carreira solo, Abramović consolida sua posição no circuito internacional nos anos 1980, 1990 e 2000. Em 1997, apresenta *Balkan Baroque* na 47ª Bienal de Veneza, performance na qual limpa obsessivamente ossos de bovinos em referência às guerras iugoslavas, trabalho que lhe rende o Leão de Ouro de melhor artista. Em 2010, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) organiza a grande retrospectiva *Marina Abramović: The Artist Is Present* (14 de março a 31 de maio), na qual a artista realiza a performance homônima, permanecendo sentada, em silêncio, frente a visitantes que se revezam diante dela, por um total de 736 horas e 30 minutos.

Em 2007, ela funda o Marina Abramović Institute (MAI), organização sem fins lucrativos dedicada à performance e a obras de longa duração, consolidando institucionalmente uma trajetória já reconhecida com distinções como o Leão de Ouro (1997) e, mais recentemente, o Prêmio Princesa das Astúrias de Artes (2021). Em 2024, Marina Abramović inaugurou sua primeira obra em espaço aberto ao público no Brasil - na Usina de Arte, em Pernambuco, sob o título "Generator". Neste momento, em que finalizamos nossa tese, a artista está com uma grande mostra retrospectiva no Albertina Modern Museum, na Áustria.

A exposição é organizada pelo Bank Austria Kunstforum Wien e pela Royal Academy of Arts, Londres, em cooperação com a Albertina Wien. Em 2026, Marina Abramović fará história como a primeira artista viva a ser homenageada com uma grande exposição na Gallerie dell'Accademia, em Veneza. *Marina Abramović: Transforming Energy*, apresentada durante a 61ª Bienal de Arte de Veneza, será inaugurada em 6 de maio e ficará em cartaz até 19 de outubro de 2026.

4.1 Principais Obras e Temas

Ao longo de sua carreira, Marina Abramović criou inúmeras performances icônicas que exploram temas de resistência física e mental, identidade, e a relação entre artista e público. Esse ambiente de transição e controle estatal moldou sua compreensão do corpo como campo de resistência e experimentação (Biesenbach, 2010).

Já em suas primeiras performances, denominadas *Rhythms* (1973-1974), a artista submetia-se a condições de risco e dor, testando a paciência do público e a si mesma. A repetição do termo “*rhythm*” denuncia a atenção à cadência corporal e à duração temporal, antevendo o interesse que a artista nutria por longas performances nas décadas seguintes.

Ao mudar-se para o Ocidente, Abramović intensificou o contato com cenas artísticas mais experimentais, colaborando por longo período com Ulay. Suas duplas performances exploravam, entre outros aspectos, a nudez em espaços institucionais (*Imponderabilia*, 1977) e a relação afetiva e simbólica entre homem e mulher. Posteriormente, Abramović ganhou proeminência global, realizando performances em grandes museus como o MoMA de Nova York (2010) e acumulando prêmios e notoriedade. Tal trajetória confirma o poder do corpo para gerar interesse midiático e, simultaneamente, questionar valores hegemônicos - ainda que, em alguns casos, se suscite o debate sobre a “institucionalização” da rebeldia.

4.2 Trabalhos Colaborativos com Ulay

Entre 1976 e 1988, Marina Abramović colaborou intensamente com o artista alemão Ulay (Uwe Laysiepen). Juntos, eles criaram performances que exploravam a dualidade, a simetria e as dinâmicas de relacionamento. Algumas das performances mais significativas desta parceria incluem:

- . *Relation in Time* (1977): Abramović e Ulay sentaram-se de costas um para o outro, com os cabelos amarrados, durante 16 horas. A performance explorou a conexão física e mental entre os dois artistas, assim como a passagem do tempo.
- . *Rest Energy* (1980): Nesta performance, Abramović e Ulay seguraram um arco e uma flecha apontada para o coração de Abramović, equilibrando-se mutuamente. Qualquer perda de equilíbrio poderia ter consequências fatais. A performance abordou a confiança, a vulnerabilidade e o risco inerente nos relacionamentos humanos.
- . *The Lovers* (1988): A última performance colaborativa entre Abramović e Ulay envolveu uma caminhada de 90 dias ao longo da Grande Muralha da China, partindo de extremos opostos para se encontrarem no meio e se despedirem. A performance marcou o fim de sua relação pessoal e artística, simbolizando a jornada e a separação.

4.3 O Método Abramović

Marina Abramović desenvolveu uma filosofia e técnica de performance conhecida como o “Método Abramović”. Este método envolve práticas rigorosas de preparação física e mental, incluindo meditação, jejum, e exercícios de resistência. O objetivo é aumentar a concentração, a presença e a resistência do artista, permitindo-lhe realizar performances intensas e prolongadas.

O Método Abramović tem sido ensinado em workshops e aplicado em diversas instalações de performance, no MAI e além. Ele enfatiza a importância da disciplina, do foco e da capacidade de suportar desconforto físico e mental, elementos cruciais para a criação de performances significativas e impactantes.

4.4 Recepção Crítica

A obra de Marina Abramović tem sido amplamente analisada e discutida por críticos e acadêmicos. Sua abordagem ousada e muitas vezes controversa à performance gerou tanto elogios quanto críticas. Muitos críticos aplaudem sua coragem e inovação, destacando seu papel crucial na legitimação da Arte da Performance como uma forma de arte séria e respeitada.

Outros críticos questionam os limites éticos de suas performances, especialmente aquelas que envolvem auto-agressão ou o envolvimento direto do público em atos potencialmente perigosos. No entanto, a maioria concorda que a obra de Abramović é provocativa e profundamente impactante, levantando questões importantes sobre os limites do corpo, a relação entre arte e vida, e a dinâmica de poder entre artista e público.

Marina Abramović é talvez a artista performática mais famosa da atualidade. Empregando tempo, dor, perigo, exaustão e participação do espectador, ela trabalha em extremos ao problematizar a relação entre arte e público. Abramović expôs na Documenta em 1977, 1982 e 1992 e na Bienal de Veneza em 1976 e 1997, quando recebeu o Leão de Ouro de Melhor Artista. Recebeu o prêmio por sua videoinstalação e performance *Balkan Baroque* (1997), na qual lavou à mão 1.500 ossos de gado.

Entre 1976 e 1988, Abramović colaborou com o fotógrafo e artista performático alemão Ulay para criar performances que minaram os binários tradicionais de gênero. Nos anos seguintes, Abramović trabalhou de forma independente, encenando performances que exigem cada vez mais o envolvimento do espectador. Em sua famosa retrospectiva do Museu de Arte Moderna de 2010, “The Artist Is Present” (o artista está presente), os visitantes sentaram-se em frente a Abramović em uma comunhão silenciosa e quase sinestésica.

4.5 Performances (listagem)

5 Performances de Abramović (1975-1976)

60 min, b&w, sound

Art must be beautiful, Artist must be beautiful, 1975, 14:06 min, b&w, sound

Freeing the Voice, 1976, 14 min, b&w, sound

Freeing the Memory, 1976, 15:19 min, b&w, sound

Freeing the Body, 1976, 9:08 min, b&w, sound



Figura 11 — “Vários”, Marina Abramović,(Fonte: MAI website / Elaborado pelo autor)

Estes (imagem anterior) são quatro trabalhos solo de Abramović, exercícios nos quais seu corpo é o veículo para um rigoroso teste de si mesma - escovando violentamente o cabelo e o rosto, vocalizando até não poder mais respirar, entoando um fluxo de consciência memórias, movendo-se para uma batida de tambor até que ela literalmente cai de exaustão.

14 Performances - Relation Work (1976-1980) Abramović e Ulay

2:46 hr, b&w and color, sound

Relation in Space, 1976, 14:35, b&w, sound

Talking about Similarity, 1976, 10:07 min. b&w, sound

Breathing in, Breathing out, 1977, 11:30 min, b&w, sound

Imponderabilia, 1977, 9:53 min, b&w, sound

Expansion in Space, 1977, 14:18 min, b&w, sound

Relation in Movement, 1977, 13:18 min, b&w, sound

Relation in Time, 1977, 12 min, b&w, sound

Light/Dark, 1977, 6:38 min, b&w, sound

Balance Proof, 1977, 8:43 min, b&w, sound

AAA-AAA, 1978, 9:50 min, b&w, sound

Incision, 1978, 10:25 min, b&w, sound

Kaiserschnitt, 1978, 7 min, b&w, sound

Charged Space, 1978, 8:24 min, b&w, sound

Three, 1978, 10:02 min, b&w, sound



Figura 12 — “Vários”, Marina Abramović, (Fonte: MAI website / Elaborado pelo autor).

Este segundo grupo é uma série de performances conceituais altamente carregadas em que os artistas usaram seus corpos para explorar e transcender limitações físicas, mentais e psicológicas através da resistência e do risco.

Os artistas testam a relação das energias masculinas e femininas no tempo e no espaço, forçando os limites do corpo e do self: respiram a respiração um do outro; esbofeteiam um ao outro na cara; repetidamente batem seus corpos nus de cabeça em pilares. Em 1976 os artistas definiram seu projeto Relation Work da seguinte forma: "Arte Vital: Sem lugar fixo de vida, movimento permanente, contato direto, relação local, auto-seleção, passagem de limitações, correr riscos, energia móvel".

Modus Vivendi (1979-1986)

1979-1986, 2:07:03 hr, b&w and color, sound

Three, 1978, 10:02 min, b&w, sound



Figura 13 — “Vários”, Marina Abramović,(Fonte: MAI website / Elaborado pelo autor).

Modus Vivendi é o título geral que Abramović e Ulay deram a uma série de performances, fitas e fotografias Polaroid na década de 1980. Embora os artistas continuem a usar seus corpos como objetos de arte, as obras desta compilação tendem a enfatizar o metafórico e o teatral. Eles também exploram a relação dos artistas com a paisagem e os rituais de outras culturas. Por exemplo, em Anima Mundi, os artistas são vistos em poses dramaticamente encenadas em uma paisagem arquitetônica austera na Tailândia.

Program 1.

1:33 hr, color, sound.

Communist Body / Fascist Body

That Self

Anima Mundi

Program 2

34:03 min, color, sound

Positive Zero

Night Sea Crossing Conjunction

The Observer with Remy Zaugg

Nightsea Crossing Conjunction é uma de uma série de performances ritualísticas, iniciadas em 1981 e realizadas em locais ao redor do mundo, nas quais os artistas sentavam-se frente a frente, imóveis e silenciosos, sete horas por dia durante 16 dias consecutivos. Este documento registra uma apresentação desta peça na Austrália.

Abramović/Ulay

Continental Videoseries (1983-1986)

1983-1986, 2:35:31 hr, b&w and color

Program 1.

City of Angels 1983, 21:37 min, color, sound

Terra Degli Dea Madre 1984, 15:40 min, color, sound

Terminal Garden 1986, 20:14 min, color, sound

"Para ter o momento mais original da cultura representado como um ser vivo", escreveu Ulay, os artistas iniciaram uma série de trabalhos, compilados no Programa 1, nos quais tentaram evocar a essência de uma cultura por meio de uma representação simbólica do tempo, lugar e pessoas. O "local sagrado" para a metáfora City of Angels é o templo em ruínas de Ayutthaya, na Tailândia, onde, posados como tableaux vivants, os tailandeses são capturados em imagens sobrenaturais de impressionante drama visual. Presos em momentos de gesto ritual, esculpidos no tempo, são apresentados como seres icônicos que encarnam a memória e o espírito da cultura tradicional tailandesa, ao mesmo tempo viva e morta. Um texto ritualístico de "Rama VI da Tailândia" é o acompanhamento assombroso dessa elegia cultural.

Em Terra Degli Dea Madre, os artistas viajaram para a Sicília para continuar seu projeto de criar representações vivas de uma cultura. Mais uma vez, o recurso formal e teatral do tableau vivant é usado para efeito lírico, em uma representação metafórica de tempo e lugar. Criando uma tensão aumentada das dualidades de movimento e êxtase, tempo e atemporalidade, masculino e feminino, os artistas sugerem uma afinidade elementar, quase mística, do povo com sua cultura e terra.

Produzido no Massachusetts Institute of Technology, Terminal Garden é um estudo cultural que localiza o "local sagrado" dos EUA contemporâneo em um ambiente tecnológico de mídia e informação. À medida que os slogans publicitários são falados em uma narração processada por computador, a câmera foca metodicamente no Terminal Garden, um centro de pesquisa de informações tecnológicas no Media Lab do MIT. Crianças imóveis foram posicionadas ao longo dessa matriz de terminais de computador e monitores de vídeo brilhantes, sugerindo uma cultura paralisada pelo televisado e transmitido.



Figura 14 — "The Lovers - Vários", 1998. Marina Abramović / Ulay. (Fonte: MAI website / Elaborado pelo autor).

Program 2.

China Ring 1:38 hr, b&w and color, sound.

Aqui, apresenta-se o China Ring, um "caderno de vídeo não editado" que documenta a jornada dos artistas à Grande Muralha da China em preparação para seu projeto colaborativo final. Para este projeto ambicioso, cada artista deveria caminhar sozinho ao longo da Grande Muralha - Ulay começando no extremo oeste, Abramović no leste - e eventualmente se encontrar no meio.

4.6 Obras Destacadas (listagem)

- 01. Rhythm 10 (1973)
- 03. Rhythm 0 (1974)
- 02. Rhythm 5 (1974)
- 04. Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful(1975)
- 05. In Relation in Time (1977)
- 06. Breathing In / Breathing Out (1977)
- 07. AAA-AAA (1978)
- 08. Rest Energy (1980)
- 09. The Lovers (1988)
- 10. Spirit Cooking (1996)
- 11. Balkan Baroque (1997)
- 13. Seven Easy Pieces (2005)
- 14. The Artist Is Present (2010)
- 15. 512 Hours.
- 15. Espaço Além (BRA - 2016)
- 15. Seven Deaths of Maria Callas (2020)
- 16. Crystal wall of crying (2021)
- 17. Generator (2024)



Figura 15 — “Spirit Cooking”, 1996. Marina Abramović. (Fonte: MAI website / Elaborado pelo autor).

4.7 Fotos / Prints / Séries / FineArt (listagem)

Rhythm 10, 1973-1997

Rhythm 4, 1974-2010

Rhythm 5, 1974; publ. 1994

Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful, 1975; publ. 1994

Freeing the Body, 1975; publ. 1994

Freeing the Voice, 1975.1994

Freeing the Memory, 1975; publ. 1994

Lips of Thomas, 1975; publ. 1994

A Performance Anthology: Volume I & II, 1976

Set of Two VHS Tapes

Breathing in/Breathing out with Ulay, 1977-1998

Sun and the Moon (Hand Signed), 1987

Offset Lithograph Poster. Hand Signed by Marina Abramović. Unframed.

Dragon Heads, 1990-1992

Color Print

The Lovers, ca. 1990

Original Drawing done in Black Marker on Title Page. Hand Signed. Unframed.

Black Dragon, 1990

Snowflake Obsidian

Black Dragon, 1990

Anhydrite 1, 2

Black Dragon, 1990

Chrysocolla/green

Untitled, 1991

Lithograph printed in colours

Waiting for an Idea, 1991

Color print

Chair from Mineral Room, 1994

Clear quartz and wood

Delusional, 1994

Vintage gelatin silver print.

Double-Edge, 1995

Sculpture, bois, acier et couteaux

Ladder, 1995

Wood, knives

The Urgent Dance, 1996

Screenprint in colours, on wove paper, the full sheet.

Chair for the Spirit Chair for Man, 1999

Soft ground etching, aquatint, and chine collé

Stromboli II (Sitting), 2002

Silver lambda black and white photograph

Self Portrait with Skeleton, 2003

Framed cibachrome print

blind date by Freddy Langer, 2003

Photo print

Count on us (Tesla), 2003

C-Black and white chromogenic print

Untitled (Homage aan Jan Hoet), 2004

Lithography

Cleaning the Floor, 2004

Chromogenic print, flush-mounted.

Self Portrait with Skull, 2004
Chromogenic print

Entering the Other Side, 2005
Chromogenic Print

Women in the Rain (Balkan Erotic Epic), 2005
Chromogenic print

Woman Massaging Breast II (from the Balkan Erotic Epic Series), 2005
Framed chromogenic print

Balkan Erotic Epic: Banging the Skull, 2005

Carry Elvira (Facing Up), 2006/2018
Chromogenic print, LED light box, wooden frame

Looking at the volcano, 2006
Silver Gelatin Print

Portrait with Maracas, 2006
Silver gelatin print

Holding the Skeleton, 2008
Color chromogenic print

Me and Me II, 2008
Gelatine silver print

Portrait with Onions, ca. 2008
Color Chromogenic Print

TheKitchen VII, 2009
Digital fine art pigment print

The Levitation of Saint Therese, 2009
Single flatscreen video installation, color, no sound, 11:21 loop

Portrait with firewood, 2009
Black and white digital print

Golden Mask, 2009

Framed fine art pigment print

Holding the Goat (Lamb), from series Back to Simplicity, 2010

Fine art pigment print

Untitled, 2012

Do it catalogue (1997 edition), embroidered apron, wooden box

Artist Portrait with a Candle, 2012

Framed fine art pigment print

Ecstasy II, 2012

Fine art pigment print

Holding Emptiness (B), 2012

Fine art pigment print

Ecstasy II (A) (from the series "With Eyes Closed I See Happiness"), 2012

Fine art pigment print



Figura 16 — “Generator” - Vários”, 2024. Marina Abramović. (Fonte: Elaborado pelo autor).

Places of Power, The Garden of Maitreya, 2013

Fine art pigment print

The Current, 2013

Pigment print on cotton paper

Homage to Frida Kahlo - Portrait with Scorpion (Hand Signed), 2014
Silkscreen on 100% Silk (Hand signed in indelible marker by Marina Abramović)

Hands as Energy Receivers, 2014
Digital pigment print

512 Hours, 2014
C-print on hahnemuhle museum etching paper

Homage to Frida Kahlo (Portrait with Scorpion), 2014
Silkscreen on 100% Silk Shawl

Dozing Consciousness (Body) - eyes closed, 2016
Dye sublimation print on aluminium

The Cleaner, 2017
Fine art pigment print

Miracle 2, 2018
Chromogenic print, LED light box, wooden frame

Study for a Monument (3), 2018
Silver gelatin print

Portrait with Skull (Eyes Closed), 2019
Corian, LED panel, aluminum

Portrait with Matches, 2022
Fine art pigment print



Fotografe o QR Code acima e acesse o vídeo Abramović falando sobre arte e vida. O vídeo está hospedado de maneira legal e pública no Youtube, seja em canais de arte, de museus, de artistas ou de mídia especializada.

PARTE II - Fundamentos e Ferramentas

Capítulo 5 - Marco Teórico: Semiótica, Fenomenologia e Pós-humanismo

A discussão sobre o corpo na Performance Art - sobretudo quando se busca compreender a densidade de sentidos que emergem da presença e da interação corpórea - exige um arcabouço teórico que vá além de explicações unilaterais. Neste capítulo, propõe-se um diálogo estruturado entre três eixos conceituais: a semiótica, ancorada na abordagem triádica de Charles Sanders Peirce; a fenomenologia tal como formulada pelo próprio Peirce, a partir das categorias universais de primeiridade, secundidade e terceiridade; e, por fim, o pós-humanismo, que desloca o debate ao situar o corpo em redes ampliadas de poder, tecnologia e discurso.

Embora cada uma dessas vertentes possua escopo e vocabulário próprios, sustenta-se aqui que elas convergem ao iluminar dimensões complementares da experiência corpórea na Performance Art - em especial na maneira como a performance articula presença (e ausência), materialidade e dimensão simbólica em arranjos dinâmicos. Ao invés de tratar o corpo como suporte neutro, essas perspectivas permitem pensá-lo como operador de signos, atravessado por forças históricas, políticas e tecnológicas.

A adoção de uma fenomenologia pautada em Peirce pode surpreender leitoras e leitores habituados a associar o termo a Husserl ou Merleau-Ponty. No entanto, o próprio Charles Sanders Peirce desenvolveu, ao longo de sua obra, uma noção de “fenomenologia” - que em diversos momentos ele nomeia “faneroscopia” - voltada ao estudo das qualidades primeiras da experiência, da insistência bruta do existente e das sínteses interpretativas. Seus conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade, que sustentam todo o edifício de sua semiótica, são intrinsecamente fenomenológicos: descrevem modos elementares de aparecimento do fenômeno antes que este se cristalize em convenções ou raciocínios lógicos.

Em linhas gerais, a primeiridade diz respeito ao domínio das qualidades, da espontaneidade e da possibilidade pura - o sentir ou perceber algo em sua vivacidade imediata. A secundidade remete ao choque factual, à experiência do “outro” que impõe sua resistência e, assim, nos confronta com algo efetivamente real. A terceiridade, por sua vez, refere-se às mediações, leis, regras e generalizações que conectam primeiridade e secundidade em cadeias de significação (Peirce, 1998). Esses três modos de ser - primeiridade, secundidade e terceiridade - fundam a semiótica peirceana, na qual todo signo emerge como relação triádica entre representamen, objeto e interpretante, articulando qualidades, existências e mediações.

Este capítulo tem, portanto, um objetivo duplo. De um lado, explicitar como semiótica peirceana, fenomenologia e pós-humanismo podem ser entrelaçados na análise do corpo na Performance Art. De outro, preparar um modelo operacional - aqui nomeado “corpo semiótico” - que será ativado nos capítulos seguintes. A arquitetura interna do capítulo segue essa lógica: as seções 5.1 a 5.3 apresentam as categorias fenomenológicas e as classes de signos em Peirce; a seção 5.4 articula esse quadro a debates pós-humanistas; as seções 5.5 a 5.8 sintetizam a

convergência entre esses eixos, explicitando seu uso nas análises de Marina Abramović e de outros performers.

Ao longo da Parte II, tais referenciais não permanecerão em abstrato: serão constantemente tensionados por obras concretas. Artistas como Marina Abramović, Orlan, Stelarc e outros encarnam - literalmente - essas perspectivas em suas ações, materializando, no corpo e no tempo-espço da performance, tanto as categorias fundamentais da fenomenologia peirceana quanto os dilemas ético-políticos do mundo pós-humano.

5.1 Semiótica peirceana: categorias e classes - uma apresentação

Para situar a contribuição de Peirce neste debate, convém lembrar que o filósofo norte-americano (1839-1914) desenvolveu uma obra extensa que abrange lógica, matemática, filosofia da ciência e, de modo crucial, a semiótica. Embora não seja comum associar seu nome à “fenomenologia”, ele próprio designa como “faneroscopia” a ciência que estuda os **phanera**: tudo aquilo que se apresenta à mente, independentemente de julgamentos de realidade ou irreabilidade (Peirce, 1931-1958). É nesse âmbito que formula três categorias universais que estruturam toda experiência e, ao mesmo tempo, alicerçam sua teoria dos signos.

5.1.1 Categorias fenomenológicas: primeiridade, secundidade e terceiridade

Peirce distingue três modos fundamentais de aparecimento do fenômeno:

Primeiridade - a “qualidade de sentir” (Peirce, 1998), isto é, o modo como algo se manifesta sem referência imediata a outra coisa, num estado de pura possibilidade. É a esfera do novo, do espontâneo, do indeterminado, da experiência qualitativa em si. Na performance, a primeiridade se encarna em experiências como o impacto inicial de um gesto, a surpresa diante de uma presença inesperada, um estado de êxtase ou suspensão em que ainda não se formou um juízo.

Secundidade - o domínio do acontecimento que se impõe como fato, alteridade ou resistência. É o reino do “outro” com o qual nos deparamos e que se faz presente de modo concreto. Na arte da performance, a secundidade aparece no embate real entre o corpo do artista e o ambiente: dor, fadiga, queda, peso, esforço, a resposta física do público, as marcas deixadas no espaço (cicatrizes, manchas, deslocamentos).

Terceiridade - o campo da mediação, da lei, da interpretação que conecta primeiridade e secundidade em sínteses significativas. É o âmbito do raciocínio, da construção de signos, das convenções culturais. Na performance, manifesta-se no modo como público, crítica, instituições e o próprio artista interpretam a ação, inscrevendo-a em repertórios simbólicos, em narrativas históricas e em protocolos institucionais.

Essas três categorias não constituem “etapas” cronológicas rígidas nem compartimentos estanques. Elas se entrelaçam dinamicamente em cada experiência, embora, por análise, possamos destacar a predominância de uma ou de outra em certos contextos. No caso da Performance Art, torna-se evidente uma intensificação da dimensão da vivência corpórea (primeiridade), ao mesmo tempo em que o trabalho se ancora em confrontos reais e existenciais (secundidade) e necessariamente convoca interpretações e enquadramentos discursivos (terceiridade).

Essa fenomenologia é o solo em que se enraíza a semiótica peirceana. Ao construir sua teoria dos signos, Peirce não parte de entidades abstratas, mas da maneira como os fenômenos nos são dados nesses três modos de ser. Toda significação, em sua perspectiva, envolve qualidades, relações factuais e generalizações interpretativas - ainda que uma dessas dimensões possa se destacar em determinados signos e contextos.

No horizonte desta tese, o interesse está em articular essas categorias à ideia de corpo semiótico. Em vez de conceber o corpo como mero suporte material da performance, propõe-se entendê-lo como configuração dinâmica de primeiridade, secundidade e terceiridade: um feixe de qualidades sensíveis, choques concretos e mediações simbólicas que se atualiza a cada ação, a cada gesto, a cada situação performativa.

5.1.2 O corpo como signo: primeiras aproximações

A passagem da fenomenologia à semiótica em Peirce se dá, em grande medida, pela noção de que aquilo que se apresenta à consciência - e o próprio sujeito que pensa - participa da lógica do signo. Em texto célebre, ele afirma:

“Decorre de nossa própria existência (que é provada pela ocorrência da ignorância e do erro) que tudo que está presente a nós é uma manifestação fenomenológica de nós mesmos. Isso não impede que seja também manifestação de algo fora de nós, do mesmo modo que um arco-íris é, ao mesmo tempo, uma manifestação tanto do sol quanto da chuva. Quando pensamos, então nós mesmos, tal como somos naquele momento, aparecemos como um signo.”
(Peirce, 1931-1958, CP 5.283).

Se o próprio “eu que pensa” aparece como signo, o corpo que sente, reage, age e se inscreve no espaço também o faz. Essa intuição orienta a leitura aqui proposta: o ser humano se manifesta como signo simultaneamente individual e coletivo, interno e externo, subjetivo e público. A partir dessa chave, o conceito de corpo semiótico pode ser entendido como corpo que não apenas “possui” significados, mas *é* ele mesmo um operador de semiose, isto é, um lugar em que qualidades, choques e mediações se articulam.

Essa perspectiva alinha-se, de um lado, à discussão contemporânea sobre a semiótica do corpo (Nöth, 1995; 2006), que enfatiza gestos, posturas, expressões faciais, ritmos e modos de presença como signos em si mesmos; de outro, dialoga com a reflexão de Merleau-Ponty (2006) sobre o corpo como “veículo do ser-no-mundo”, locus em que percepção, ação e linguagem se imbricam. Ao aproximar Peirce, Nöth, Merleau-Ponty, Santaella, Ibri e Haack, esta tese busca construir uma ponte entre fenomenologia, semiótica e análise da performance.

Nos itens seguintes, a primeiridade, a secundidade e a terceiridade são revisitadas em diálogo com a literatura especializada, tendo como fio condutor a pergunta: como essas categorias incidem sobre a experiência do corpo na Performance Art?

5.1.3 Primeiridade e corpo: qualidade, possibilidade e emergência do sensível

Na filosofia peirceana, a primeiridade é a categoria da possibilidade, da qualidade pura, da experiência imediata não mediada por relações ou interpretações. Peirce a define como “aquilo que é, sem referência a nada além de si mesmo” (CP 1.302). Trata-se da sensação bruta, do “como é” de uma experiência antes de qualquer nomeação ou juízo.

Exemplos típicos são a sensação de vermelhidão, o sabor amargo, o timbre de uma nota musical, antes de serem vinculados a um objeto ou contexto. São qualidades sentidas - intensidades, cores, texturas, temperaturas - ainda não organizadas em categorias discursivas. Santaella (1983; 2005) descreve a primeiridade como domínio do novo, do espontâneo e do indeterminado, origem da criatividade e da irrupção do inédito.

Ivo Assad Ibri (1992), em **Kosmos Noetós**, explora a primeiridade como potencialidade pura e lhe atribui uma dimensão eminentemente estética. É nesse domínio que a sensibilidade emerge; o corpo é o veículo em que essa potência se dá a sentir. Antes de qualquer ação deliberada, o corpo contém uma infinidade de possibilidades expressivas que podem ser atualizadas pela arte e pela experiência criadora.

Susan Haack (1993), em **Evidence and Inquiry**, retoma a importância da experiência sensorial imediata na construção do conhecimento. As qualidades sentidas fornecem a matéria-prima sobre a qual se edificam percepções, conceitos e inferências. Transposta para o terreno do corpo semiótico, essa ideia indica que as sensações corporais - peso, leveza, calor, frio, vibração, tontura, prazer, dor - são o chão sobre o qual se estruturam não apenas juízos cognitivos, mas também modos de presença e de relação com o entorno.

Santaella (2005), ao discutir o “método anticartesiano” de Peirce, enfatiza a centralidade da primeiridade para a criatividade. A experiência corporal direta, não ainda organizada pela linguagem, permite a emergência de novas formas de expressão e de sentido. O corpo semiótico,

ao vivenciar primeiridades - intensidades sensíveis que ainda não foram nomeadas - torna-se um catalisador para a invenção, algo particularmente visível nas artes performativas.

Nessa perspectiva, performances que exploram silêncio, imobilidade, repetição ou estados limiares de consciência podem ser lidas como laboratórios de primeiridade: elas não se limitam a “representar” algo, mas instauram condições para que qualidades - de presença, de tempo, de espaço - se tornem sensivelmente experimentáveis pelo público.

5.1.4 Secundidade e corpo: choque, alteridade e resistência

A secundidade corresponde ao domínio da reação, do choque, da relação entre dois termos. Trata-se da experiência em que algo se impõe como “outro”: resistência, colisão, fricção, surpresa, esforço. Do ponto de vista fenomenológico, é a dimensão em que a realidade se faz sentir como aquilo que não se submete inteiramente à vontade ou à imaginação.

No vocabulário de Santaella (1983), a secundidade é o que confere à experiência seu caráter factual: o encontro com o peso, a obstinação, a dor, a contingência. Ibri (1992) enfatiza que é por meio da secundidade que o indivíduo se defronta com o mundo externo e com a resistência das coisas. Aplicada ao corpo, essa categoria evidencia que não há experiência corpórea sem atrito - com objetos, com outros corpos, com normas, com limites fisiológicos.

Haack (1993), ao sublinhar o papel da evidência empírica, lembra que a verificação de hipóteses depende de encontros sensoriais efetivos. O corpo semiótico, nesse sentido, é dispositivo de teste: é através dele que se sente o peso de uma pedra, o impacto de uma queda, a exaustão de uma longa duração, o frio de um espaço expositivo, a proximidade de um outro corpo. Essas experiências não são apenas “ilustrações” de conceitos; elas constituem, em si, dados de realidade.

Santaella (2005) também vincula a secundidade à experiência da alteridade. O corpo é o ponto de encontro entre o eu e o outro - não apenas outro indivíduo, mas também instituições, públicos, dispositivos técnicos, arquiteturas. Expressões corporais, gestos, olhares, recuos, tremores são signos desse encontro.

Winfried Nöth (1995) insiste na importância da ação corporal na semiótica: movimentos, posturas e deslocamentos são signos que comunicam significados e, ao mesmo tempo, evidenciam o embate com o ambiente. Na performance, essa dimensão torna-se particularmente visível. Marina Abramović, por exemplo, explora sistematicamente limites físicos e psíquicos: longas imobilidades, estados de jejum, exposição ao risco, confrontos com o olhar do público.

Em **The Artist is Present** (2010), a artista estabelece um encontro face a face com cada participante, sustentando uma presença prolongada e silenciosa. O que se dá ali é uma

condensação de secundidade: o peso do corpo na cadeira, a fadiga muscular, o cansaço ocular, a densidade do olhar do outro, a emoção que sobe como nó na garganta. O corpo semiótico é o lugar em que essas forças se cruzam e deixam rastros - índices de um acontecimento que não se reduz ao plano simbólico.

5.1.5 Terceiridade e corpo: mediação, hábito e inscrição cultural

A terceiridade, por fim, é a categoria da mediação, da generalidade, da continuidade e da lei. É por meio dela que experiências individuais são conectadas a conceitos, que situações singulares são reconhecidas como casos de algo mais geral. Peirce a define como “a representação de uma relação de um signo para seu objeto por meio de um interpretante” (CP 2.274).

Na semiose, a terceiridade é o domínio dos hábitos mentais, da inferência e da comunicação simbólica. Santaella (2005) a descreve como o campo das regularidades e dos processos interpretativos que conferem sentido às experiências, permitindo que se ultrapasse o imediato e o particular em direção a níveis mais abstratos de compreensão.

Quando deslocada para o corpo, essa categoria indica que não basta considerar sensações (primeiridade) e choques (secundidade): é preciso atentar para os modos pelos quais o corpo aprende, internaliza e reproduz padrões. O corpo humano não é apenas receptor de sensações nem mero agente de interação física; ele é também mediador de significados culturais e simbólicos.

Gestos, posturas, modos de andar, de sentar, de olhar, de ocupar o espaço são hábitos corporais que funcionam como signos. Carregam valores, normas e convenções: expressam gênero, classe, raça, pertença comunitária, papel social. De acordo com Nöth (1995; 2006), a semiótica corporal abrange tanto comunicações intencionais quanto hábitos não conscientes, que condensam significados em um determinado contexto cultural.

Merleau-Ponty (2006) lembra que o corpo é o meio pelo qual nos expressamos no mundo e participamos de práticas sociais. Ao mesmo tempo em que é moldado por hábitos culturais, o corpo contribui para a manutenção e a transformação desses hábitos. A terceiridade, nesse sentido, é também o campo em que o corpo pode resignificar normas, desfazer automatismos, criar novas rotinas de presença.

No contexto da performance, isso se torna nítido em trabalhos que problematizam gestos cotidianos, códigos de conduta institucional, posturas de gênero, protocolos de museu. Ao torcer uma convenção corporal - por exemplo, permanecer imóvel onde se esperaria movimento, ou expor vulnerabilidade onde se esperaria autocontrole - o performer faz ver a estrutura simbólica que sustenta aquela prática. O corpo semiótico, nesse caso, opera como mediador crítico entre experiência vivida e sistemas de significação.

5.1.6 Síntese: corpo semiótico entre categorias e classes de signos

A partir desse percurso, é possível esboçar uma primeira síntese. O corpo em performance participa simultaneamente de:

Primeiridade - como portador de qualidades sensíveis, intensidades, afetos ainda não estabilizados em discurso;

Secundidade - como lugar de choque, de resistência, de encontro com o outro e com a materialidade do mundo;

Terceiridade - como mediador de hábitos, normas, narrativas e interpretações culturalmente partilhadas.

É nessa tripla inscrição que se apoia a noção de corpo semiótico adotada por esta tese. Nas seções seguintes, essa fenomenologia será articulada às classes de signos (ícone, índice, símbolo) e a outras tricotomias peirceanas, compondo um quadro mais detalhado - apresentado, em parte, na Tabela 1 - que permitirá descrever com precisão como, em cada performance, certas dimensões se intensificam e outras se retraem. Essa engrenagem teórica será então posta à prova nas análises de Marina Abramović, onde o corpo, longe de ser mero suporte, aparece como verdadeiro operador de semiose em estado de risco, exposição e transformação.

5.2 Definições de Signo

As definições de “signo” que circulam nos manuais de semiótica são múltiplas, mas em geral convergem em alguns pontos fundamentais. Umberto Eco (2004), comentando a tradição peirceana, lembra a fórmula clássica segundo a qual o signo é “algo que está para alguém por algo sob algum aspecto ou capacidade”, remetendo ao célebre **aliquid stat pro aliquo** da tradição escolástica. Essa definição ressalta três elementos inseparáveis: há algo que funciona como signo, há algo de que ele dá notícia e há alguém para quem essa relação faz sentido.

Charles Sanders Peirce refinou essa intuição ao conceber o signo como uma estrutura intrinsecamente triádica. Todo signo pode ser analisado em três instâncias correlatas:

1. Representamen - o signo enquanto tal, aquilo que se apresenta à percepção ou ao pensamento com “poder de significar”;
2. Objeto - aquilo a que o signo se refere, o referente ou correlato em relação ao qual o signo é signo;
3. Interpretante - o efeito produzido pelo signo em uma mente ou em um sistema interpretante, isto é, o tipo de compreensão, resposta ou inferência que ele é capaz de suscitar.

Essa tríade não descreve três coisas separadas no tempo, mas três funções que se articulam em todo processo de significação. O signo não existe isolado: ele é sempre um nó relacional entre um modo de aparecer, algo de que fala e um efeito possível em alguém.

Quando colocamos essa estrutura em diálogo com as categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade, obtemos um conjunto de tricotomias que permite compreender com mais precisão o “todo” que participa do processo semiótico. É nesse horizonte que se insere a Tabela 1 - Tricotomias peirceanas, que organiza diversas classes de signos (qualisigno, sinsigno, legisigno; ícone, índice, símbolo; rema, dicente, argumento) à luz das três categorias.

Tabela 1 - Tricotomias Peirceanas

S I G N O			
	REPRESENTAMEN	OBJETO	INTERPRETANTE
1a	Quali	Ícone	Rema
2a	Sín	Índice	Dicante
3a	Legi	Símbolo	Argumento

Fonte: autor (2023).

A leitura do quadro é, em primeiro lugar, horizontal: da primeiridade à terceiridade, observamos uma crescente complexidade de articulação entre qualidade, existência e lei. Em segundo lugar, é possível combiná-lo verticalmente, formando cadeias como, por exemplo, um signo “qualisigno-icônico-remático”, isto é, um signo em que predominam a qualidade sensível, a semelhança e o caráter de possibilidade. Do mesmo modo, outras combinações indicam configurações nas quais pesam mais a factualidade indicial ou a articulação simbólico-argumentativa.

Ao tratar de semiótica, é fundamental distinguir língua de linguagem. Como lembra Santaella (1983), “língua” diz respeito a um sistema verbal particular - a língua materna, nacional, falada ou escrita. “Linguagem”, por sua vez, designa qualquer sistema de comunicação: imagens, gráficos, diagramas, sinais luminosos, gestos corporais, sons, cheiros, fenômenos naturais, entre outros. A semiótica, enquanto teoria geral dos signos, interessa-se por esse campo ampliado das linguagens, não se restringindo ao verbal.

É nesse sentido que, nesta tese, o foco recai sobre dimensões semióticas que atravessam a Performance Art e a Arte Contemporânea como um todo. O corpo, os objetos, o espaço, a luz, o som, a presença e a ausência são pensados como elementos de sistemas de linguagem que articulam ícones, índices e símbolos. Um dos momentos centrais da pesquisa será justamente explorar a tensão entre presença e ausência como um campo de significação na obra

performática, desenvolvendo, nesse contexto, o conceito de corpo semiótico aplicado à performance.

Nessa perspectiva, a atenção ao índice torna-se decisiva. Em Peirce, o índice é o signo que mantém com seu objeto uma relação de contiguidade ou causalidade: fumaça que aponta para fogo, cicatriz que aponta para um ferimento, suor que aponta para esforço, uma marca no espaço que aponta para um corpo que ali esteve. Como observa Santaella (2002), índices tendem a produzir aquilo que ela chama de *interpretante energético*, isto é, efeitos que implicam dispêndio de energia física ou mental - um movimento em direção a algo, uma reação de susto, um recuo, um gesto de cuidado. Na performance, esse tipo de interpretante é particularmente relevante: o corpo do público é convocado a responder a sinais que não são apenas “informações”, mas convites à ação, ao desconforto, à empatia, à tomada de posição.

Assim, quando se observa o corpo em performance, não se trata apenas de reconhecer figuras icônicas ou símbolos culturais; é preciso identificar índices de esforço, risco e vulnerabilidade - suor, tremores, feridas, cansaço, hesitação - que mobilizam respostas energéticas e afetivas no público. O corpo semiótico se manifesta, aqui, como sistema de índices que ativam cadeias de interpretantes, tornando a experiência performativa um campo de alta densidade factual e afetiva.

Retomando o quadro geral, podemos dizer que a semiótica, entendida como ciência dos signos, oferece um instrumental poderoso para compreender como linguagens diversas - verbal, visual, sonora, corporal, espacial - se articulam em processos de significação na cultura. A abordagem triádica de Peirce contrasta com a dicotomia saussuriana significante/significado, ao propor uma estrutura mais dinâmica e processual, particularmente adequada à análise de fenômenos em que presença, tempo e corpo desempenham papel central, como é o caso da Performance Art. Ao final, pretende-se que a incorporação da semiótica peirceana nesta tese não se limite ao exame do corpus de Marina Abramović, mas possa também servir de base para futuras análises de artefatos, objetos e linguagens artísticas contemporâneas. Nesse horizonte, o conceito de corpo semiótico desponta como uma possível contribuição metodológica: um operador que articula categorias fenomenológicas, classes de signos e materialidade do corpo em cena, abrindo caminho para leituras mais refinadas da performance e de suas documentações.

5.3 Semiótica peirceana: iconicidade, indicialidade e simbolismo

A partir da fenomenologia tripartida de Peirce (primeiridade, secundidade, terceiridade), torna-se possível compreender com maior precisão as classes de signos que estruturam os processos significativos na natureza e na cultura. Em vez de trabalhar com uma dicotomia rígida entre significante e significado, Peirce concebe o signo como uma relação triádica cujo funcionamento envolve, simultaneamente, qualidades, existências e generalidades.

Entre as diversas tricotomias que compõem esse sistema, três se mostram particularmente relevantes para esta tese: a distinção entre ícone, índice e símbolo, que expressa diferentes modos de relação entre o signo e seu objeto. Em termos gerais, pode-se dizer que:

- . o ícone se relaciona ao objeto por semelhança ou analogia;
- . o índice se relaciona ao objeto por contiguidade, contato ou causalidade;
- . o símbolo se relaciona ao objeto por convenção, hábito ou lei.

Esses três tipos de signo não são compartimentos estanques, mas modos predominantes de funcionamento que podem coexistir numa mesma situação. Na Performance Art, essa coexistência é particularmente densa: imagens, gestos, espaços, objetos, sons e textos articulam, ao mesmo tempo, semelhanças, rastros e códigos partilhados.

5.3.1 Ícone: semelhança, qualidade e imagem

O ícone é o signo que representa seu objeto por meio de uma relação de semelhança. Essa semelhança pode ser visual (uma fotografia, um desenho, um vídeo), mas também pode ser estrutural, rítmica, diagramática. O que define o ícone não é a natureza da mídia utilizada, mas o fato de que o signo permite “ver como”, isto é, reconhecer uma configuração qualitativa que remete a outra. Em termos de categorias, o ícone está ligado à primeiridade: sua força está na qualidade sentida, no modo como o signo faz emergir um “como é” da experiência. Um gesto lento e circular pode iconizar meditação; um movimento trêmulo e fragmentado pode iconizar medo; a imagem de um corpo coberto de lama pode iconizar metamorfose, sujeira, renascimento.

Na performance, o corpo funciona frequentemente como ícone: a posição de um corpo curvado, braços abertos, cabeça baixa, pode remeter a imagens de crucifixão, suplicância, rendição. Um rosto voltado para cima, olhos fechados, respiração profunda, pode espelhar estados de êxtase ou entrega. Esses ícones corporais não dependem de verbalização explícita; eles atuam diretamente no registro da primeiridade, produzindo impactos sensíveis que antecedem - e, muitas vezes, orientam - a interpretação conceitual. Em obras de Marina Abramović, a iconicidade é central. Em *Balkan Baroque* (1997), a imagem da artista lavando ossos ensanguentados por horas, sentada sobre uma pilha de restos, produz um conjunto de ícones de luto, culpa e repetição traumática. Esses ícones operam como qualidades intensivas: mesmo antes de saber exatamente o contexto político da obra, o público já é afetado por uma composição visual que remete a rituais de purificação, punição e impossibilidade de “limpar” a violência histórica.

5.3.2 Índice: rastro, choque e presença

O índice é o signo que se relaciona ao objeto por contiguidade física, causal ou factual. Fumaça indica fogo; pegadas indicam passagem; cicatrizes indicam ferimentos; suor indica esforço. O

índice não apenas representa: ele aponta para algo que efetivamente ocorreu, ocorre ou poderá ocorrer. Sua força reside na capacidade de funcionar como rastro.

Em termos de categorias, o índice está ligado à secundidade: é o signo do choque, do encontro com algo que resiste e deixa marcas. Na performance, índices não faltam:

- . o sangue que escorre de um corpo ferido;
- . a marca de uma corda na pele;
- . a tremedeira de um músculo em exaustão;
- . um objeto quebrado;
- . a alteração na respiração da artista;
- . a plateia que se levanta, recua, intervém.

Cada um desses elementos não apenas “significa” algo de modo abstrato; ele remete a uma experiência concreta, a um acontecimento que teve lugar. Como observa Santaella (2002), índices tendem a produzir interpretantes energéticos: em vez de ficarem no plano puramente conceitual, mobilizam reações físicas e emocionais - susto, empatia, nojo, desejo de proteger, vontade de virar o rosto, lágrimas.

As obras de Abramović fornecem exemplos contundentes dessa indicialidade. Em *Rhythm 0* (1974), as marcas deixadas no corpo da artista - cortes, arranhões, roupas rasgadas, possíveis hematomas - funcionam como índices das ações executadas pelo público. O revólver carregado, apontado para sua cabeça, é índice de um risco real: não se trata de mera metáfora, mas de possibilidade efetiva de dano. Em *The Artist is Present* (2010), o inchaço dos olhos da artista, as olheiras profundas, o peso do corpo na cadeira ao longo dos dias são índices de fadiga e de persistência extrema. O índice, portanto, ancora a performance no domínio do “isto aconteceu”. Ele aproxima a obra da esfera da prova, da evidência e do testemunho, articulando-se com arquivos, documentos e instituições (museus, crítica, imprensa) que registram e reencenam esse rastro.

5.3.3 Símbolo: convenção, lei e interpretação

O símbolo é o signo que se relaciona a seu objeto por convenção, hábito ou lei. Palavras, linguagens formais, códigos jurídicos, normas sociais, ícones religiosos, bandeiras, protocolos institucionais - tudo isso são símbolos na medida em que dependem de regras aprendidas e partilhadas. Na arquitetura peirceana, o símbolo está ligado à terceiridade: é o domínio das generalizações, das regularidades, dos pactos culturais que fazem com que um mesmo signo possa operar em múltiplos contextos. Quando alguém lê a palavra “sacrifício”, reconhece nela um símbolo que atualiza um campo de sentidos: rituais, renúncia, violência, entrega, sofrimento, negociação com forças transcendentais ou institucionais.

Na performance, o símbolo se manifesta de inúmeras formas:

- . títulos das obras e textos curatoriais;
- . regras explícitas de participação (o que o público pode ou não fazer);
- . códigos religiosos e políticos evocados (cruzes, bandeiras, uniformes, ícones de guerra ou de devoção);
- . protocolos de museu, teatro ou galeria (disposição de cadeiras, horários, avisos, termos de consentimento).

Em *The Artist is Present*, por exemplo, o próprio dispositivo museológico - uma mesa, duas cadeiras, um espaço delimitado, uma fila organizada, regras claras de conduta - é carregado de simbolismo. O ato de sentar-se diante da artista é, ao mesmo tempo, um gesto simples e uma participação em um ritual institucionalizado pela marca MoMA. A performance inscreve-se numa história da arte contemporânea, evoca debates sobre presença, autoria e musealização, aciona discursivamente temas de espiritualidade, meditação, confissão. Tudo isso opera no registro da terceiridade, como rede de símbolos que organiza a leitura do acontecimento.

5.3.4 Corpo semiótico entre ícone, índice e símbolo

Quando se articulam iconicidade, indicialidade e simbolismo, é possível compreender o corpo em performance como corpo semiótico em sentido forte:

como ícone, o corpo oferece imagens, posturas, qualidades sensíveis que tornam visíveis e “figuráveis” certos estados (dor, êxtase, resistência, vulnerabilidade, poder, abandono);

como índice, o corpo registra e expõe rastros de acontecimentos: feridas, cicatrizes, suor, cansaço, tremores, respirações alteradas, perturbações na voz;

como símbolo, o corpo é atravessado por normas e narrativas - gênero, raça, classe, religião, nacionalidade, teoria da arte - que definem o que é permitido, esperado ou escandaloso em uma determinada cena.

Na Performance Art, essas três dimensões raramente aparecem isoladas. Em um gesto aparentemente simples - sentar, caminhar, banhar-se em um líquido, entregar objetos ao público - convivem imagens icônicas, rastros indiciais e constelações simbólicas. O corpo semiótico, tal como concebido nesta tese, é precisamente esse nó de cruzamento entre qualidades, fatos e leis, entre experiência vivida, acontecimento e interpretação. A partir daqui, a análise se desloca para um horizonte em que o corpo não é apenas humano, mas passa a ser pensado em redes ampliadas de tecnologia, biopolítica e ecologia. É o que será desenvolvido na seção seguinte, em diálogo com o pós-humanismo.

5.4 Pós-humanismo: o corpo em rede e a superação das fronteiras

A articulação entre a fenomenologia peirceana e o pós-humanismo pode, à primeira vista, parecer paradoxal. A fenomenologia, em muitas de suas vertentes, foi tradicionalmente associada a uma

reflexão centrada na experiência humana como eixo da filosofia. Já o pós-humanismo, tal como formulado por autoras como Rosi Braidotti (2013) e Donna Haraway (1991), desloca o foco para configurações híbridas que incluem não apenas humanos, mas também animais, máquinas, algoritmos, ecossistemas e infraestruturas.

Contudo, se considerarmos que a fenomenologia peirceana se abre à totalidade dos fenômenos, incluindo processos físicos, psíquicos, sociais e tecnológicos, surge uma possibilidade fértil de convergência. Peirce não restringe suas categorias ao humano: primeiridade, secundidade e terceiridade são modos gerais de ser que atravessam realidades diversas. A semiótica, por sua vez, não se limita a linguagens verbais, mas abrange qualquer sistema de signos - naturais, técnicos, biológicos, culturais. Essa ampliação dialoga diretamente com perspectivas como a de Lúcia Santaella (2003; 2008), que lê o pós-humano a partir das mutações da cultura das mídias e da cibercultura, entendendo-o como reconfiguração ampla dos regimes de signos e não apenas como acoplamento homem-máquina.

O pós-humanismo, enquanto crítica às visões antropocêntricas e essencialistas, problematiza precisamente os limites do “humano” e as hierarquias que o situam no centro do universo moral e cognitivo. Braidotti (2013) propõe a figura do “sujeito pós-humano” como um sujeito relacional, situado, atravessado por diferenças de gênero, raça, espécie e tecnologia. Haraway (1991), com o célebre manifesto ciborgue, insiste em pensar identidades como multiplicidades híbridas, para além de dicotomias como homem/mulher, humano/máquina, natureza/cultura. Santaella (2003), por sua vez, enfatiza que as “culturas e artes do pós-humano” emergem de ecologias midiáticas cada vez mais complexas, nas quais corpo, informação e tecnologia se interpenetram em escalas micro e macro.

A Performance Art, quando incorpora tecnologias, próteses, dispositivos de vigilância, redes digitais, dados biométricos e ambientes imersivos, torna visível essa condição pós-humana de forma particularmente aguda. O corpo em cena já não pode ser pensado como unidade orgânica isolada; ele se inscreve em redes de sensores, bancos de dados, protocolos médicos, câmeras de segurança, algoritmos de recomendação, fluxos financeiros, fluxos migratórios. Como sugere Santaella (2003), trata-se de um corpo cada vez mais atravessado por lógicas informacionais e midiáticas, cuja experiência se reconfigura em consonância com novas formas de percepção, comunicação e controle.

Ao aproximar a fenomenologia peirceana do pós-humanismo, pode-se compreender esse corpo em rede como um corpo semiótico expandido:

. na primeiridade, intensificam-se qualidades sensoriais amplificadas por tecnologias (sons processados em tempo real, imagens multiplicadas em telas, variações de luz e temperatura geradas por sistemas automatizados);

- . na secundidade, aparecem choques concretos com máquinas, exoesqueletos, próteses, dispositivos de controle, bem como impactos ambientais e biopolíticos que atravessam corpos (poluição, vigilância, precarização);
- . na terceiridade, entram em cena códigos, algoritmos, legislações, normas médicas, padrões de dados e discursos científicos que definem quem é considerado “humano”, “normal”, “saudável”, “produtivo”.

Artistas como Orlan e Stelarc radicalizam esse horizonte ao manipular o próprio corpo por meio de cirurgias, implantes e interfaces tecnológicas. Em Orlan, o corpo é palco de intervenções cirúrgicas que tensionam padrões de beleza e identidade, convertendo protocolos médicos, instrumentos e imagens de operação em elementos de linguagem. Em Stelarc, o corpo é acoplado a próteses robóticas, suspensões, braços mecânicos e redes telemáticas, encarnando de forma extrema a hipótese da obsolescência do corpo “natural” e da emergência de um corpo ciborgue. Em ambos os casos, o corpo semiótico é hackeado: torna-se laboratório em que se inscrevem, simultaneamente, desejos, tecnologias, regulações e riscos.

Zylinska (2002) chama atenção para os dilemas éticos implicados nesses processos: quem controla os dados gerados por corpos conectados? Quem decide sobre intervenções biotecnológicas? Que limites se impõem a experiências extremas? A Performance Art, ao colocar esses problemas em cena, opera como um sismógrafo das transformações pós-humanas: registra abalos, fraturas, promessas e ameaças de um mundo em que fronteiras entre orgânico e inorgânico, vivo e maquínico, público e privado são continuamente rediscutidas.

Nesse contexto, a noção de corpo semiótico ganha contornos ainda mais complexos. Não se trata apenas de um corpo que sente, sofre e interpreta, mas de um corpo atravessado por fluxos de informação, por regimes de vigilância, por algoritmos que modulam visibilidade e acesso. O corpo torna-se interface entre esferas micro (sensações, afetos, órgãos, tecidos) e macro (plataformas, Estados, mercados, ecologias), operando como ponto de passagem em redes onde signos, poderes e materialidades se cruzam.

Em termos peirceanos, pode-se dizer que o “hackeamento” do corpo - por biotecnologias, mídias digitais ou sistemas de controle - configura uma nova camada de terceiridade: leis, protocolos, códigos e algoritmos que regulam a circulação de corpos, dados e imagens. Ao mesmo tempo, esses regimes de terceiridade só se tornam tangíveis porque deixam índices no corpo (cansaço digital, vigilância constante, marcas de procedimentos, efeitos ambientais) e reorganizam experiências de primeiridade (novas sensibilidades, ansiedades, percepções).

A Performance Art que explora o hibridismo corpo-tecnologia-linguagem funciona, assim, como laboratório pós-humano do corpo semiótico. É nesse laboratório que esta tese situa parte de sua investigação, articulando as categorias peirceanas com o pensamento de Braidotti, Haraway, Zylinska e, no contexto brasileiro, de Lúcia Santaella. Nas seções seguintes do capítulo, a

contribuição específica de Santaella para a compreensão das “culturas e artes do pós-humano” será retomada e aprofundada, de modo a consolidar um horizonte teórico em que o corpo em rede pode ser descrito com precisão semiótica e sensibilidade às transformações tecnomidiáticas contemporâneas.

5.5 Convergência e complementaridade: semiótica, fenomenologia e pós-humanismo

A força deste marco teórico reside, precisamente, em combinar os potenciais da fenomenologia peirceana, da semiótica triádica e do pós-humanismo em uma perspectiva convergente. Em vez de compor um mosaico de teorias justapostas, o capítulo propõe um modelo estratificado que permite analisar a Performance Art em diferentes camadas articuladas.

Podemos, de maneira sintética, distingui-las da seguinte forma:

A. Camada fenomenológica

- . Investiga como artista e público vivenciam o aqui-agora da performance em termos de primeiridade, secundidade e terceiridade.
- . Pergunta: que qualidades sensíveis (primeiridade) emergem? que choques, resistências e encontros (secundidade) se produzem? que hábitos, narrativas e leis (terceiridade) organizam essa experiência?

B. Camada semiótica

- . Examina como cada aspecto da performance - gestos, objetos, configurações espaciais, dispositivos, textos - funciona como signo (representamen) em relação a objetos e interpretantes.
- . Descreve a articulação entre iconicidade (imagens e semelhanças), indicialidade (rastros, evidências, impactos) e simbolismo (códigos, discursos, convenções) que compõe o corpo semiótico em cena.

C. Camada pós-humana

- . Ressalta que o corpo não está isolado, mas inserido em redes tecnológicas, biopolíticas e ecológicas.
- . Analisa como dispositivos digitais, biotecnologias, instituições, algoritmos e infraestruturas redimensionam as possibilidades e os riscos do corpo performativo, exigindo reflexão sobre gênero, raça, bioética, ecologia, migração, trabalho e globalização.

Quando essas três camadas são articuladas, obtém-se uma ferramenta analítica robusta para a leitura da Performance Art contemporânea. Em uma ação de longa duração de Abramović, por exemplo, podemos observar simultaneamente:

- . a primeiridade, nos estados meditativos ou alterados de consciência experimentados pela artista e pelo público;

- . a secundidade, nos sinais concretos de dor, exaustão, enfrentamento com o espaço e com o outro (suor, marcas, pausas, hesitações, reações da plateia);
- . a terceiridade, nas leituras culturais acionadas (referências espirituais, memórias de guerra, debates feministas, narrativas sobre o Leste Europeu, história da arte);
- . os ícones, índices e símbolos que se entrelaçam na cena (imagens de sacrifício, rastros físicos, contratos institucionais, títulos e textos curatoriais);
- . as implicações pós-humanas, na forma como a obra é registrada, arquivada, reencenada e circula globalmente, em plataformas digitais e instituições, tensionando a distinção entre original e réplica, presença e registro.

Esse modelo não pretende encerrar a interpretação, mas oferecer uma cartografia de leitura. A análise poderá enfatizar mais uma ou outra camada, dependendo da obra e da questão em foco, mas o horizonte permanece o de um corpo semiótico em rede, no qual fenomenologia, semiótica e pós-humanismo funcionam como perspectivas mutuamente iluminadoras.

Nos capítulos seguintes, essa convergência se torna operacional. A camada fenomenológica permitirá descrever a densidade da experiência em obras como *Rhythm 0* e *The Artist is Present*; a camada semiótica, mapear ícones, índices e símbolos que estruturam esses trabalhos; a camada pós-humana, situar tais performances em ecologias tecnomidiáticas e biopolíticas contemporâneas.

5.6 Relevância para o estudo sobre Abramović e outros performers

A escolha de Marina Abramović como figura central nesta pesquisa não é apenas justificável do ponto de vista histórico ou de notoriedade, mas metodologicamente estratégica. Sua trajetória concentra, de modo exemplar, muitos dos vetores mapeados nos capítulos anteriores: elementos ritualísticos e xamânicos, heranças das vanguardas, experiências de body art, diálogos feministas, relações intensas com instituições e tecnologias de documentação.

A fenomenologia peirceana, com suas três categorias, oferece um vocabulário fino para descrever os modos de presença que a artista explora:

- . estados limítrofes de sensibilidade e vulnerabilidade (primeiridade);
- . confrontos efetivos com dor, risco e exaustão (secundidade);
- . inscrição das obras em narrativas culturais e institucionais de grande alcance (terceiridade).

A semiótica de Peirce, por sua vez, permite analisar como essas obras se constroem como teias de signos:

- . imagens icônicas de sacrifício, ritual, resistência, silêncio;
- . índices corporais de duração, sofrimento, fadiga, contato com o público;

. símbolos que articulam história da arte, política, espiritualidade, gênero, memória coletiva e protocolos museológicos.

O pós-humanismo amplia ainda mais esse enquadramento. Embora Abramović não seja uma artista “de laboratório” no sentido estrito de Orlan ou Stelarc, sua produção recente envolve sistemas de documentação e reencenação, negociações com grandes instituições, circulação global de imagens e marcas, uso de dispositivos audiovisuais e redes digitais. O corpo que ela expõe não é apenas corpo “orgânico”: é também corpo arquivado, reproduzido, mediado, continuamente reinscrito em plataformas, catálogos, filmes, exposições retrospectivas e programas educativos.

Artistas como Orlan e Stelarc, por outro lado, tensionam o modelo ao deslocar o foco para intervenções biotecnológicas e tecnológicas mais explícitas. Em Orlan, o corpo-cirurgia expõe de forma aguda o entrelaçamento entre medicina, direito, religião, mídia e desejo. Em Stelarc, o corpo-prótese leva ao limite a ideia de obsolescência do corpo “natural”, propondo configurações ciborgue em que carne, metal e código se interpenetram.

Ao colocar Abramović em diálogo comparativo com essas e outros performers, a tese testa a elasticidade e a precisão do conceito de corpo semiótico. A questão central deixa de ser apenas “o que Abramović faz” e passa a ser “que tipo de operações semióticas e fenomenológicas se configuram em sua obra, e como elas se contrastam com outros modos de performance contemporânea?”.

Dessa maneira, o marco teórico aqui delineado não se aplica de forma exclusiva ao corpus Abramović, mas encontra nele um campo privilegiado de experimentação, a partir do qual se podem vislumbrar desdobramentos para outras práticas, contextos e artistas. Nos capítulos seguintes, essa engrenagem - fenomenologia, semiótica, pós-humanismo, corpo semiótico - será ativada em análises detalhadas, buscando não apenas interpretar obras específicas, mas também contribuir para a consolidação de um vocabulário conceitual capaz de dar conta da complexidade do corpo na Performance Art contemporânea.

Em diálogo com Judith Butler, Peggy Phelan e Diana Taylor, o ‘corpo semiótico’ se posiciona como operador complementar, não concorrente. De Butler, preserva-se a ênfase na fabricação normativa do corpo, mas desloca-se o foco do gênero em sentido estrito para a articulação triádica entre corpo-ação-contexto, permitindo rastrear como normas se inscrevem em cadeias evento-documento-arquivo. Com Phelan, compartilha-se a crítica a ontologias fixas da presença, mas diverge-se da tese do desaparecimento absoluto da performance, propondo uma leitura em que vestígios, documentos e reperformances são índices legítimos, embora sempre disputados, do acontecimento. De Taylor, o par arquivo/repertório reaparece reconfigurado em termos peirceanos: o corpo semiótico permite descrever, num mesmo quadro, a tensão entre o que se

corporifica em práticas e o que se cristaliza em dispositivos institucionais, sem reduzir um ao outro.

5.7 Considerações e Próximos Passos

Este capítulo apresentou o marco teórico que balizará a leitura das performances analisadas em seções futuras, evidenciando três eixos principais:

1. A fenomenologia peirceana como chave para compreender o modo como o corpo, em performance, experimenta e faz experimentar primeiridade (qualidades e possibilidades), secundidade (fatos e choques) e terceiridade (sínteses interpretativas e hábitos).
2. A semiótica peirceana como aprofundamento dessa fenomenologia, ao descrever o corpo em cena como entrelaçamento de ícones, índices e símbolos, capaz de condensar, em tempo real, níveis distintos de significação.
3. O pós-humanismo como contexto crítico que sublinha o corpo em rede - atravessado por tecnologias, biopolíticas, ecologias e diferenciações de gênero, raça, classe e nacionalidade -, problematizando a noção de “humano” como algo estanque ou essencial.

Com esse tripé, a ideia de “corpo semiótico” ganha densidade: não se trata apenas de um corpo que “carrega” significados, mas de um operador de semiose em situação, que atualiza qualidades sensíveis, choques materiais e mediações simbólicas em contextos marcados por redes tecnomidiáticas e por desigualdades estruturais.

O corpo semiótico torna-se, assim, instrumento analítico privilegiado para compreender tanto performances de viés ritual, minimalista ou duracional quanto ações que envolvem tecnologias digitais, próteses e dispositivos de vigilância, bem como aquelas que denunciam sistemas de opressão social.

Nos próximos capítulos, essa base conceitual será posta em prática na análise de obras específicas de Marina Abramović e de outros performers. Mais do que aplicar mecanicamente conceitos, trata-se de testar a potência desse marco teórico para descrever, com precisão, operações concretas de sentido, e para explicitar dimensões éticas e políticas em torno do corpo contemporâneo.

A discussão anterior sobre o corpo enquanto lócus de processos sógnicos - seja em chave fenomenológica, seja em chave pós-humana - abre um novo horizonte para aprofundar a compreensão da Performance Art. Em especial, perspectivas como a performatividade de gênero (Judith Butler), a cibernética e o ciborgue (Donna Haraway), a biopolítica e a vida nua (Giorgio Agamben) e as culturas e artes do pós-humano (Lúcia Santaella) oferecem ferramentas decisivas para pensar o “corpo semiótico” em diálogo com disputas identitárias, tecnológicas e institucionais.

A seguir, sintetizam-se essas contribuições, enfatizando seus desdobramentos diretos para a leitura da Performance Art.

A) Performatividade de gênero em Judith Butler

Uma das contribuições mais impactantes do pós-estruturalismo para a reflexão sobre o corpo é a noção de performatividade de gênero, formulada por Judith Butler (1990; 2004). Contra concepções que tratam o gênero como expressão de uma essência natural ou biológica, Butler sustenta que ele se constitui por meio de atos reiterados - gestos, posturas, modos de falar, vestir, olhar - sustentados por convenções e normas socioculturais.

Gênero, nesse sentido, não é algo que “temos”, mas algo que fazemos, continuamente, sob condições de constrangimento e possibilidade. A performatividade indica que as identidades de gênero são efeitos de repetição regulada e que, justamente por serem repetidas, podem ser desviadas, torcidas, parodiadas.

No contexto da Performance Art, essa perspectiva revela-se especialmente fecunda. O corpo do performer desnaturaliza expectativas de gênero ao expor, amplificar ou subverter os gestos e códigos que compõem o “masculino”, o “feminino” ou outras formas de identificação. Performances que exploram nudez, vulnerabilidade, confronto, cuidado ou violência podem tornar visíveis normas tácitas que regulam quem pode aparecer, como pode aparecer e com quais consequências.

A performatividade butleriana dialoga diretamente com a fenomenologia e a semiótica peirceanas:

- . no plano da primeiridade, o corpo experimenta qualidades afetivas associadas ao gênero (vergonha, orgulho, medo, desejo, euforia);
- . na secundidade, sofre choques concretos - violência, marginalização, controle, resistência;
- . na terceiridade, internaliza e reconfigura normas, leis, discursos médicos, religiosos, midiáticos.

O corpo semiótico, nessa chave, é lugar em que se cruzam ícones de feminilidade/masculinidade/queer, índices de vulnerabilidade ou resistência e símbolos que organizam a inteligibilidade do gênero em determinado contexto histórico.

B) Donna Haraway, cibernética e a instabilidade das fronteiras

Donna Haraway (1991), em seu célebre **Manifesto ciborgue**, propõe uma crítica radical às dicotomias que estruturaram o pensamento moderno - homem/mulher, humano/máquina, natureza/cultura, orgânico/artificial. O ciborgue, para ela, é figura liminar que escapa a essas fronteiras, encarnando subjetividades híbridas, situadas e tecnicamente mediadas.

Se Butler coloca em crise a ideia de um gênero essencial, Haraway questiona a própria estabilidade do “humano”. A partir de tecnologias de comunicação, informática, biotecnologia e cibernética, o corpo passa a ser concebido não como entidade autônoma, mas como nó em redes de informação e poder. Identidades tornam-se assemblages de carne, código, imagem, dados e dispositivos.

Na Performance Art, essa perspectiva ilumina práticas em que o corpo é interface de sistemas técnicos: próteses robóticas, sensores, dispositivos de realidade mista, transmissões telepresenciais, ambientes interativos. Artistas como Stelarc e Orlan, ao acoplar o corpo a máquinas, sistemas de controle e circuitos midiáticos, dramatizam a perda de centralidade do “humano” autossuficiente e evidenciam a ambivalência do pós-humano: simultaneamente promessa de ampliação de capacidades e risco de novas modalidades de sujeição.

A visão de Haraway complementa a de Butler: se a performatividade revela a produção social do gênero, o ciborgue evidencia a produção tecnopolítica do corpo em um regime informacional. Em termos de corpo semiótico, isso implica considerar não apenas ícones e índices corporais, mas também símbolos inscritos em arquiteturas técnicas, protocolos de rede e lógicas algorítmicas que modulam visibilidade, mobilidade e controle.

C) Giorgio Agamben e a biopolítica do corpo

O pensamento de Giorgio Agamben, especialmente em **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua** (1998), aprofunda a crítica biopolítica ao mostrar como Estados modernos operam por meio da separação entre vida qualificada (bios) e vida nua (zoé) - aquela que pode ser exposta, abandonada ou eliminada sem que isso configure, plenamente, um crime. O campo de concentração aparece, em sua análise, como paradigma em que a exceção jurídica se torna regra.

A Performance Art encontra aqui um eixo crucial de leitura. Quando performers expõem corpos em situações de risco, precariedade, exaustão, sofrimento ou confinamento, frequentemente convocam o imaginário biopolítico: prisões, fronteiras, campos de refugiados, zonas de guerra, periferias urbanas, hospitais psiquiátricos. O corpo em cena pode tornar-se índice de vidas consideradas descartáveis ou menos dignas de proteção.

Em **Balkan Baroque** (1997), por exemplo, Abramović lava ossos ensanguentados em uma ação repetitiva e exaustiva, reencenando simbolicamente a catástrofe dos conflitos nos Bálcãs. O corpo da artista, tomado de dor e cansaço, torna-se signo de um luto coletivo e de uma violência que excede o âmbito individual. A performance não apenas expressa subjetivamente uma experiência; ela denuncia estruturas de dominação, abandono e massacre que ultrapassam o campo artístico.

Performances que lidam com imigração, racismo, misoginia, LGBTQIA+fobia e violência de Estado podem ser lidas, à luz de Agamben, como intervenções críticas que expõem a fronteira entre vida “matável” e vida considerada digna de luto e proteção. O corpo semiótico, nesses casos, é palco de uma disputa sobre quem conta como sujeito de direitos, quem pode ser ferido impunemente e quem é reconhecido como parte da comunidade política.

D) Lúcia Santaella e a ampliação do conceito de pós-humano

Embora Haraway e Braidotti sejam frequentemente citadas como referências centrais no debate pós-humano, Lúcia Santaella oferece, no contexto brasileiro, uma contribuição decisiva para articular semiótica, cultura de mídias e corpo em rede. Em **Culturas e artes do pós-humano** (2003) e em trabalhos posteriores, a autora interpreta o pós-humano não apenas como hibridização homem-máquina, mas como reconfiguração abrangente dos regimes de signos em que vivemos.

Alguns pontos de sua reflexão dialogam diretamente com esta tese:

1. Categorias peirceanas aplicadas à cultura - Santaella enfatiza que ícone, índice e símbolo, atravessados por primeiridade, secundidade e terceiridade, permitem descrever a cultura midiática como campo de alta complexidade semiótica. Essa abordagem é particularmente fértil para pensar o corpo em cena como nó em que diferentes tipos de signo se condensam, sem se reduzir a uma única categoria.
2. Corpo como gerador de interpretantes emocionais e energéticos - Em sua leitura de Peirce, Santaella ressalta a importância de interpretantes emocionais, energéticos e lógicos. O corpo, em presença, é capaz de ativar cadeias de interpretantes que envolvem afetos, movimentos, decisões. Na Performance Art, isso significa reconhecer que o corpo semiótico não apenas “significa”, mas afeta e é afetado, produzindo múltiplas camadas de sentido.
3. Análise do corpo em contextos tecnológicos e midiáticos - Santaella discute amplamente como tecnologias de comunicação, mídias digitais e ambientes virtuais modificam a experiência corpórea. Interfaces, telas, sensores, transmissões e arquivos introduzem novas camadas de terceiridade que reorganizam o modo como o corpo aparece, é percebido e é recordado. A obra de Abramović que envolve transmissões, documentários, reencenações e ambientes multimídia encontra aí um campo de diálogo privilegiado.

Do ponto de vista desta tese, o conceito de corpo semiótico complementa e aprofunda algumas dessas contribuições em duas frentes principais:

- . Um enfoque prático-experimental, voltado à observação minuciosa de performances específicas, investigando o jogo de significação “ao vivo”, com a presença do público, em vez de permanecer apenas em um nível macro de diagnóstico cultural.
- . Uma articulação com situações-limite em que extremidades corporais, dor, risco e vulnerabilidade se tornam centrais, evidenciando como a materialidade do corpo - músculos, ossos, sangue, respiração - se funde a leituras simbólicas e tecnológicas sem se dissolver em abstrações.

Assim, Santaella oferece bases sólidas para compreender o corpo como sistema de signos em ecologias midiáticas complexas; o “corpo semiótico”, tal como proposto aqui, desloca esse quadro especificamente para o terreno da Performance Art, onde a presença em tempo real se torna, ela mesma, problema teórico.

E) Tensão e diálogo entre as vertentes

As perspectivas de Butler, Haraway, Agamben e Santaella não formam um bloco homogêneo, mas um campo de tensões produtivas. Em comum, compartilham a recusa de simplificações e a consciência de que cada ação corporal está imersa em redes de significados, instituições, tecnologias e histórias.

A Performance Art pode ser lida, nesse contexto, como laboratório de reconfiguração identitária e relacional: lugar em que normas de gênero são postas à prova, fronteiras humano/máquina são atravessadas, vidas vulneráveis são tornadas visíveis, regimes midiáticos são expostos e tensionados. Em outras palavras, trata-se de um campo em que o corpo é simultaneamente sintoma e intervenção nas transformações contemporâneas.

O trabalho de Abramović, ao se projetar globalmente, ilustra bem esse entrelaçamento. Quando a artista explora limites de dor, resistência e exposição, convoca a performatividade de gênero (quem pode ocupar esse lugar de radicalidade?), ativa questões biopolíticas (quais corpos são autorizados a correr certos riscos em público?) e se insere em ecologias tecnomidiáticas (documentação, transmissões, redes sociais, retrospectivas museológicas). Não menos relevante, a emergência de corpos ciborgues, próteses e ambientes híbridos na arte contemporânea explicita a ambiguidade do pós-humano: simultaneamente figura de liberdade e figura de sujeição intensificada.

Se assumirmos que o corpo, em Performance Art, é um corpo semiótico que opera em um campo saturado de discursos, tecnologias e poderes, então essas vertentes teóricas não são acessórios, mas condições de inteligibilidade. Elas ajudam a descrever o modo como o corpo performativo se torna lugar privilegiado para dramatizar precariedade social, “vida nua” e regimes de controle, mas também para inventar modos de resistência, cuidado e co-presença.

5.8 Perspectivas

A incorporação de Judith Butler, Donna Haraway, Giorgio Agamben e Lúcia Santaella ao marco teórico desta tese não tem apenas função de erudição, mas de afinação conceitual do modelo de corpo semiótico. Cada uma dessas autoras (e autor) amplia dimensões específicas do problema: a instabilidade do gênero, a hibridização tecnopolítica, a vulnerabilidade biopolítica, a reconfiguração pós-humana das culturas de mídia. Em conjunto, essas contribuições reforçam duas atitudes fundamentais herdadas do pós-estruturalismo e do pós-humanismo:

- . a recusa de explicações simplificadoras sobre o corpo, a identidade e a subjetividade;
- . a consciência de que toda ação corporal está inscrita em redes complexas de significados, instituições, tecnologias e histórias, que não podem ser ignoradas na análise.

No caso da Performance Art de Marina Abramović - foco principal desta pesquisa -, isso implica tratá-la não apenas como figura emblemática de uma certa história da arte contemporânea, mas como operadora privilegiada de tensões entre ritual e mídia, sacrifício e espetáculo, vulnerabilidade e legitimação institucional. Seu corpo, ao mesmo tempo singular (marcado por biografia, gênero, origem geopolítica) e altamente mediatizado, encarna, em muitos sentidos, o que Braidotti (2013) chamaria de um “sujeito nômade” - atravessado por deslocamentos, memórias de guerra, migração, circuitos globais de arte - e, ao mesmo tempo, um “campo de possibilidades” em que identidades, afetos e políticas do corpo são continuamente negociadas. Dessa maneira, o “corpo semiótico” delineado ao longo do capítulo é transfigurado, ao final, em “corpo pós-humano performativo”: um corpo que, ao atuar, reinscreve-se em redes técnicas, midiáticas e biopolíticas, afetando e sendo afetado por elas. O encontro entre o corpo da artista, as instituições que o acolhem, os públicos que o observam e os dispositivos que o registram acende tensões que atravessam a contemporaneidade: quem pode aparecer? em que condições? com quais riscos e garantias? sob quais narrativas e arquivamentos?

A partir daqui, a análise das performances específicas de Abramović, desenvolvida nos capítulos seguintes, buscará mostrar como essa engrenagem teórica se deixa verificar, tensionar e, quando necessário, corrigir a partir dos próprios trabalhos. O “corpo semiótico” deixará de ser apenas hipótese conceitual para se tornar ferramenta de leitura concreta, capaz de iluminar modos de presença, regimes de documentação e relações de poder implicados em cada obra. Com isso, espera-se não apenas contribuir para a compreensão da trajetória de Abramović, mas também para pensar mais amplamente o lugar do corpo - e de seus signos - em um mundo real que é, ele próprio, semioticamente configurado.

Capítulo 6 - O Conceito de “Corpo Semiótico” (Categoria em Construção)

A arte da performance, ao longo de sua trajetória, tem evidenciado o corpo não apenas como suporte ou tema, mas como elemento central de significação. Desde as vanguardas históricas, passando pelas vertentes feministas e tecnológicas, até os desdobramentos mais recentes do pós-humanismo, diversos autores, artistas e teóricos sublinham o corpo como instância pulsante de produção de sentido. É nesse horizonte que este capítulo propõe uma sistematização conceitual que aqui se denomina “corpo semiótico”.

Antes de avançar, importa explicitar algumas escolhas terminológicas que serão adotadas a partir deste capítulo. Quando estiver em jogo o conceito técnico desenvolvido nesta tese, utilizarei preferencialmente a expressão “corpo semiótico”, evitando empregar como sinônimos formulações mais gerais, como “corpo performativo” ou “corpo em performance”. Termos como “corpo-mídia”, “corpo-arquivo”, “corpo-dispositivo” e semelhantes aparecerão apenas como recursos descritivos pontuais, para enfatizar determinados aspectos da experiência, mas não constituem novas categorias analíticas autônomas. Sempre que estiver em causa a dimensão conceitual do modelo, a referência será às camadas A–E tal como sistematizadas neste capítulo e no protocolo metodológico.

De forma resumida, a expressão remete a um corpo capaz de operar triadicamente - articulando níveis icônicos, indiciais e simbólicos - sustentado por um horizonte fenomenológico (em diálogo com Peirce) e atravessado pelas dinâmicas políticas, tecnológicas e culturais que circundam a Performance Art contemporânea. A formulação do “corpo semiótico” não se limita, portanto, a uma abordagem formalista, que enxergaria no corpo apenas “signos” estáticos. Ao contrário, inspira-se na concepção processual da semiótica peirceana - em que a semiose é um fluxo interpretativo em permanente construção - e no caráter efêmero, encarnado e relacional que caracteriza a performance. Assim, o corpo semiótico é, ao mesmo tempo, matéria e linguagem, presença e resquício, experiência e representação.

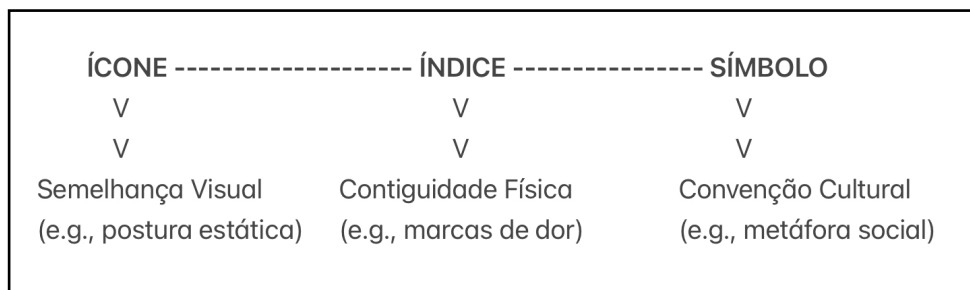


Figura 17 — Diagrama da Tríade Peirceana. (Fonte: elaborado pelo autor).

Essa proposta também se ancora em uma genealogia da Performance Art. Ao revisitarmos sua gênese, percebemos que os primeiros impulsos do gênero já demonstravam uma inquietação

com as fronteiras entre arte e vida. O corpo, antes relegado a objeto de representação (nas pinturas, esculturas), passa a ocupar o centro e a tornar-se força motriz do evento artístico. Futurismo e Dadaísmo colocam em cena gestos e ações que rompem com a passividade do público, sublinhando a dimensão viva do ato criador; mais tarde, artistas feministas dos anos 1960 e 1970 ampliam esse uso do corpo como lugar de resistência, insubordinação e afirmação identitária.

Nesse percurso, consolida-se a compreensão de que o corpo não é apenas veículo de emoções ou ideias, mas um sistema de signos em si. Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Adrian Piper e, de modo emblemático, Marina Abramović mostram que o corpo “fala” - por sua presença, por gestos que indexam esforço e dor, por sua relação simbólica com elementos culturais e rituais. Em consonância com uma teoria semiótica ampliada, o corpo assume um papel ativo na construção de significados, operando em várias camadas simultâneas.

Por que, então, propor hoje uma sistematização conceitual sob o nome de “corpo semiótico”? Em parte, porque o crescente interesse por abordagens interdisciplinares e por fenótipos pós-humanos exige uma teoria mais robusta para explicar como o corpo pode ser, ao mesmo tempo, objeto de inscrição política, interface tecnológica e catalisador de experiências sensório-afetivas. O corpo é reconhecido como território de conflito, mas também como espaço de memória, de subjetividade e de ritual. Falar em “corpo semiótico” significa oferecer uma definição operacional que dê conta desse emaranhado, articulando um conjunto de dimensões integradas que serão mobilizadas ao longo da tese.

Entre essas dimensões, destacam-se:

A) Corpo-fenômeno. Em consonância com a fenomenologia peirceana (primeiridade, secundidade e terceiridade), o corpo não se reduz a um signo linguístico ou a mera metáfora cultural. Ele é, antes de tudo, experiência bruta (primeiridade), vivida pelo artista e pelo público; é fato e resistência (secundidade), quando o performer colide com os limites do espaço, do tempo e da dor; e é reconfigurado, interpretado e reinscrito (terceiridade), gerando discursos, críticas e memórias culturais.

B) Corpo-processo. Inspirado na ideia peirceana de semiose como processo, o corpo aparece como fluxo incessante de signos, em que cada gesto desencadeia cadeias de interpretantes. Dos vestígios indiciais (marcas de suor, sangue, deslocamentos espaciais) aos símbolos culturais (gênero, raça, rituais, nacionalidade), o corpo assume a forma de um dispositivo aberto, cuja significação se reinventa a cada performance e em cada reencontro com a obra.

C) Corpo-político. Em convergência com o feminismo, os estudos pós-coloniais e as teorias da biopolítica, o corpo semiótico é sempre campo de disputa. Cor, gênero, classe, nacionalidade e condição social do performer (e do público) interferem nos significados que emergem. Cada ação corporal pode revelar ou contestar regimes de verdade, legislações, normas e exclusões políticas, fazendo do corpo um lugar de enfrentamento e negociação de poder.

D) Corpo-tecnológico. Na era digital, marcada por globalização e hiperconexão, o corpo semiótico se expande para interfaces virtuais, próteses, dispositivos vestíveis e registros midiáticos. O “aqui e agora” da performance dialoga com transmissões ao vivo, redes sociais e protocolos de documentação, compondo uma materialidade híbrida que tensiona a própria noção de presença.

E) Corpo-performativo. Em diálogo com as reflexões de Judith Butler e Richard Schechner, esta dimensão enfatiza o modo como o corpo se constitui e se reinscreve a partir de normas culturais, políticas e discursivas, especialmente no campo do gênero e do poder. O corpo torna-se um espaço de confronto, encenação e crítica, onde identidades são repetidas, torcidas e, muitas vezes, subvertidas. Diferentemente do “corpo semiótico”, que sublinha a processualidade triádica (ícone, índice, símbolo), o “corpo performativo” enfatiza a dimensão discursiva da performatividade. Na presente tese, ambos são considerados conceitos complementares: o primeiro organiza as operações sógnicas; o segundo, as lutas simbólicas e políticas que atravessam o corpo.

F) Corpo-mídia. Em diálogo com as formulações de Helena Katz, Christine Greiner e Lucia Santaella, o corpo é entendido aqui também como mídia em si e não apenas como algo “mediado” por outros meios. O corpo-mídia é simultaneamente veículo e processo de comunicação: ele não só usa mídias externas (vídeo, fotografia, redes digitais), mas constitui um meio autopoietico no qual afetos, hábitos, técnicas corporais e inscrições culturais circulam, se condensam e se transformam. Nessa perspectiva, cada gesto é, ao mesmo tempo, mensagem, canal e ambiente; o corpo torna-se lugar em que cultura, técnica e biologia se atravessam e se atualizam continuamente.

A articulação entre essas dimensões permite pensar o corpo, simultaneamente, como fenômeno, processo, arena política, interface tecnológica, dispositivo performativo e mídia em si, sem dissolver sua densidade material. Ao adotar esse enquadramento, busca-se ampliar o debate sobre presença, participação e sentido na Performance Art contemporânea, especialmente em obras que tensionam limites físicos, identitários e midiáticos. Para sintetizar esse conjunto e clarificar seu lugar operacional, a Tabela 2 - Comparativo entre as dimensões do corpo semiótico apresenta, de forma esquemática, as principais características de cada dimensão, bem como seus usos analíticos na pesquisa. Do ponto de vista das contribuições teóricas, o conceito de “corpo semiótico” introduz, pelo menos, quatro movimentos centrais:

I. Integração explícita das teorias semióticas. Embora a Performance Art tenha sido largamente estudada sob enfoques fenomenológicos e sociopolíticos, a semiótica triádica de Peirce raramente é aplicada de modo sistemático a esse campo. A noção de “corpo semiótico” procura preencher essa lacuna, relacionando primeiridade, secundidade e terceiridade às dinâmicas corporais e contextuais.

II. Diálogo aprofundado com o pós-humanismo. Em vez de limitar-se à dimensão cultural, a proposta incorpora discussões sobre tecnologia e cibernética (Haraway), biopolítica (Agamben) e

condição pós-humana (Santaella), evidenciando como o corpo ultrapassa fronteiras fixas e se insere em ecossistemas híbridos de matéria, informação e código.

III. Ênfase no caráter processual e aberto da performance. Mais do que descrever gestos ou atribuir significados fixos, o corpo semiótico destaca o inacabamento e a negociação de sentidos que caracterizam a Performance Art, tanto na experiência ao vivo quanto em suas documentações subsequentes.

IV. Compreensão transversal das políticas do corpo. A articulação entre semiótica, feminismo (Butler), multiculturalismo, ritual urbano e memória coletiva permite abarcar uma gama diversa de performances que problematizam identidade, gênero, colonialidade e violência, sem perder de vista o papel do corpo como signo e experiência.

Tabela 2 - Comparativo entre as dimensões do corpo semiótico

Modelo	Foco Principal	Perspectiva Teórica	Relação com o Corpo Semiótico
Corpo-fenômeno	Experiência bruta (primeiridade), fato e resistência (secundidade) e recontextualização (terceiridade).	Fenomenologia peirceana, enfatizando a vivência encarnada e a interpretação.	Constitui a base sensível do corpo semiótico, evidenciando sua dimensão imediata e o processo de significação que se desdobra em diferentes níveis.
Corpo-processo	Fluxo contínuo de signos; cada gesto gera interpretantes em cadeia, do indicial ao simbólico.	Semiótica peirciana voltada à semiose infinita, em que o sentido é negociado em cada performance.	Alinha-se diretamente ao caráter processual do corpo semiótico, reforçando a ideia de inacabamento e renovação constante de significados.
Corpo-político	Disputas de poder, gênero, raça e outras formas de exclusão, tornando o corpo um território de contestação.	Feminismo, estudos pós-coloniais, biopolítica (Butler, 1990; etc.).	Realça o papel sociopolítico do corpo semiótico, sublinhando como cada ação corporal se insere em regimes de verdade e relações de poder.
Corpo-tecnológico	Expansão do corpo por interfaces virtuais, próteses e mídias, questionando a presença e a materialidade.	Tecnologias digitais, cibercultura e pós-humanismo.	Dialoga com a faceta híbrida do corpo semiótico, ao incorporar próteses e redes, mantendo a lógica triádica (ícone, índice, símbolo) mesmo em ambientes virtuais.
Corpo Performativo	Construção discursiva e reiteração de normas culturais (gênero/poder), vendo o corpo como palco de negociação.	Teorias pós-estruturalistas e feministas (Butler, Schechner), com ênfase na ação política.	Partilha a crítica às convenções culturais, mas o corpo semiótico aprofunda a análise triádica, enquanto o performativo salienta o embate discursivo e social.
Corpo-Mídia	Dimensão comunicacional do corpo em redes de informação, conectividade e presença mediada.	Estudos de mídia e cibercultura (Santaella, 2004), destacando a interatividade tecnológica.	Converge com a ideia de hibridização do corpo semiótico; contudo, foca na transmissão/recepção de dados, enquanto o corpo semiótico privilegia a análise triádica.

Fonte: autor (2023).

Nesse sentido, a inovação do conceito reside em construir uma ponte teórico-metodológica capaz de dar conta da complexidade contemporânea, reconhecendo o corpo como lugar de intersecção entre fluxos interpretativos e tensionamentos políticos. Não se trata de anular abordagens precedentes, mas de reorganizá-las e sistematizá-las em um modelo que possa servir de referência para estudos de caso e análises futuras.

O diálogo entre Performance Art e semiótica, entre gênero e pós-humanismo, entre fenomenologia e política mostra que o corpo permanece elemento central nas estéticas contemporâneas. O “corpo semiótico” oferece, assim, um arcabouço para pesquisas em áreas como:

- Estudos de recepção: como o público constrói interpretantes em tempo real diante de performances que exploram limites corporais? De que maneira fatores socioculturais, institucionais e tecnológicos modulam essa construção de sentido?
- Leituras diacrônicas: o conceito contribui para compreender a evolução histórica da Performance Art, evidenciando mudanças nas prioridades interpretativas - de embates políticos e feministas mais explícitos nos anos 1960-1970 à crescente centralidade das tecnomediações e da globalização, sem perda dos vetores sociais e identitários.
- Extrapolações para espaços virtuais: performances em plataformas digitais também podem ser analisadas sob a chave do “corpo semiótico”, uma vez que o corpo (ou seu avatar) continua a operar como signo em fluxo, negociando presença, ausência e interpretações culturais em ambientes híbridos.

Portanto, a aplicabilidade do conceito não se restringe ao estudo de um artista ou de um período específico: trata-se de uma via de análise unificadora, que facilita o diálogo entre abordagens diversas e entre diferentes recortes de corpus. Em suma, o “corpo semiótico” é uma construção conceitual que exige cuidados na aplicação, mas que oferece potencial inovador para a análise de obras performáticas, desde que mobilizado de modo criterioso.

Dessa perspectiva, o conceito abre frentes de investigação tanto na prática artística quanto na teoria crítica, legitimando-se como ferramenta transdisciplinar para o estudo da Performance Art em seus múltiplos contextos.

Por fim, o “corpo semiótico” aspira a configurar-se como paradigma integrador na análise da Performance Art, conjugando níveis de experiência e representação (fenomenologia peirceana), mecanismos de construção de sentido (semiótica triádica) e pressões políticas e tecnológicas do mundo contemporâneo (feminismo, pós-humanismo, pós-humanidade digital). Ele ajuda a compreender por que o corpo, ao ser colocado em cena, ativa uma constelação de dimensões - afetivas, discursivas, rituais, políticas e tecnológicas - gerando uma riqueza interpretativa que poucas linguagens artísticas são capazes de igualar.

Diante disso, este capítulo se abre reafirmando que o “corpo semiótico” não é uma categoria estática ou puramente abstrata. É, sobretudo, um convite a enxergar o corpo performático como algo em devir: um espaço de negociação incessante no qual cultura, história, desejo, dor, memória e esperança se encontram. Nas seções seguintes, esse constructo será detalhado e aplicado a exemplos concretos da obra de Marina Abramović e de outras artistas e outros artistas, testando sua eficácia analítica e revelando novos ângulos de compreensão da arte da performance.

6.1 Camadas analíticas do “corpo semiótico”

A formulação do “corpo semiótico” como categoria em construção exige um esforço de operacionalização: é preciso transformar uma intuição teórico-conceitual - o corpo em performance como nó de uma rede sónica em fluxo - em um conjunto de procedimentos analíticos minimamente compartilháveis e replicáveis. As camadas analíticas propostas neste capítulo têm precisamente essa função. Elas não devem ser entendidas como etapas cronológicas, nem como níveis hierárquicos de leitura, mas como faixas de atenção que podem ser acionadas, combinadas e sobrepostas de acordo com a obra, o contexto e a questão de pesquisa. Cada camada privilegia determinados aspectos do acontecimento performativo, sem a pretensão de esgotá-lo. O corpo semiótico emerge, assim, não como ponto fixo, mas como resultante dinâmica da articulação entre presença, signo, tecnomediação, dispositivo e memória.

As seis camadas aqui propostas:

- A) presença/duração/silêncio (fenomenologia);
- B) ícone/índice/símbolo (semiótica);
- C) tecnomediações e documentação (foto, vídeo, reapresentações);
- D) vestir/figurino como dispositivo;
- E) memória/afetividade e cadeia de interpretantes;

são ancoradas, respectivamente, em: um diálogo com a fenomenologia do corpo; com a semiótica peirceana; com os estudos de mediação técnica e documentação; com reflexões sobre figurino e visualidade do corpo; com a noção de interpretante como processo temporal e coletivo; e com as formulações que pensam o corpo como mídia em si.

Mais do que compartimentos estanques, essas camadas configuram planos de observação: em certos momentos, uma delas torna-se dominante; em outros, a análise precisa cruzar simultaneamente duas ou três para dar conta da complexidade do caso.

6.1.1 Camada A - Presença, duração e silêncio (fenomenologia)

A primeira camada focaliza a dimensão fenomenológica da performance: a experiência encarnada do tempo, do espaço e da presença. Em diálogo com a fenomenologia do corpo,

parte-se do pressuposto de que o corpo não é um objeto entre outros, mas a própria condição de possibilidade da experiência - o “ponto zero” a partir do qual mundo, outrem e si mesmo se co-constituem. Na Performance Art, essa condição torna-se visível e intensificada: o corpo da artista, os corpos do público e o ambiente enredam-se em um campo de sensação em que duração, repetição, exaustão, espera e silêncio deixam de ser simples contexto para tornarem-se matéria da obra.

Operar analiticamente nesta camada implica perguntas como: como o tempo se inscreve no corpo e no espaço? De que modo a duração das ações - horas de imobilidade, ciclos de repetição, resistências físicas prolongadas - reorganiza a percepção de quem participa ou assiste? Que papel desempenham o silêncio, as pausas, as microvariações de gesto e respiração? Em vez de reduzir esses elementos a pano de fundo para “mensagens” a serem decodificadas, a camada A lhes reconhece densidade própria: são essas modulações de presença que preparam e orientam a emergência dos signos que, adiante, serão tratados nas demais camadas.

No horizonte do corpo semiótico, essa camada torna explícito que não há signo sem sensibilidade. Ícones, índices e símbolos não pairam sobre o corpo como abstrações; ancoram-se em ritmos, posturas, temperaturas, resistências. Uma análise que ignore essa base fenomenológica corre o risco de transformar a performance em mero texto, apagando sua condição de acontecimento.

Ao mesmo tempo, atentar para presença, duração e silêncio não significa idealizar uma experiência imediata e “pura”: a própria percepção é modulada por expectativas culturais, dispositivos espaciais e códigos de comportamento - elementos que serão tematizados nas camadas seguintes.

6.1.2 Camada B - Ícone, índice e símbolo (semiótica)

A segunda camada desloca o foco para o funcionamento sógnico do corpo em performance, a partir da tríade peirceana ícone/índice/símbolo. Em vez de aplicar essa tríade como tipologia rígida, o corpo semiótico a toma como ferramenta flexível para seguir os modos de manifestação do sentido ao longo do acontecimento e de seus registros.

O corpo da artista pode aparecer, em determinados momentos, como ícone - imagem reconhecível, figuração de um tipo de experiência, identidade ou arquétipo; em outros, como índice - rastro físico de uma ação, marca de esforço, ferimento ou desgaste; e, em outros ainda, como símbolo - ponto de condensação de convenções culturais, narrativas históricas ou discursos institucionais.

Trabalhar com esta camada significa rastrear as oscilações entre essas funções sógnicas. Um objeto que, no contexto da ação, atua como índice de perigo (por exemplo, uma arma disponibilizada ao público) pode converter-se, em uma fotografia de catálogo, em ícone da própria performance; mais tarde, em textos críticos, esse mesmo objeto pode aparecer como símbolo de uma época, de uma crítica institucional ou de uma tensão geopolítica. De modo análogo, postura corporal, olhar direto, nudez ou modo de vestir podem funcionar ora como ícones (da vulnerabilidade, da força, do heroísmo), ora como índices (do cansaço, da dor, da precariedade), ora como símbolos (de gênero, classe, nação, etnia).

Essa camada evidencia que o corpo semiótico é menos uma substância do que uma configuração mutável de relações sógnicas. Cada gesto, objeto ou arranjo espacial altera seu estatuto à medida que transita entre a performance ao vivo, o registro fotográfico, o vídeo editado, o texto curatorial e a memória dos participantes. Ao tornar visível essa mobilidade, a camada B impede leituras que naturalizam imagens e signos como se tivessem sentido dado de antemão, convidando o olhar analítico a acompanhar os encadeamentos de interpretantes que se formam e se reconfiguram ao longo do tempo.

6.1.3 Camada C - Tecnomediações e documentação (foto, vídeo, reapresentações)

A terceira camada parte da premissa de que não existe performance sem mediação, sobretudo no contexto da arte contemporânea. Mesmo quando uma ação é concebida como efêmera e “ao vivo”, ela quase sempre é atravessada por dispositivos técnicos: câmeras, microfones, sistemas de iluminação, arquiteturas expositivas, protocolos institucionais de registro e arquivamento. Em vez de lamentar uma suposta “perda” de presença na passagem para o documento, a camada C propõe examinar como essas tecnomediações participam ativamente da constituição do corpo semiótico.

Do ponto de vista analítico, trata-se de mapear quais registros existem (fotografias, vídeos integrais, vídeos editados, áudios, textos curatoriais, entrevistas, catálogos, sites, documentários) e perguntar: que performance cada um deles faz existir? Um vídeo em plano geral enfatiza relações espaciais; um close prolongado no rosto da artista reconfigura a experiência em torno da expressão facial; uma sequência de fotografias organizada em catálogo institui um certo “roteiro” retrospectivo da obra.

A camada C não se limita, portanto, a inventariar documentos. Ela investiga decisões de enquadramento, edição e circulação que fazem de cada registro uma nova instância de performance, ainda que deslocada no tempo. Nesse horizonte, o corpo semiótico aparece como corpo atravessado por dispositivos: carne, gesto e voz convivem com lentes, sensores, monitores e plataformas digitais que prolongam e transformam a obra, inscrevendo-a em redes específicas de circulação.

Uma análise atenta à tecnomediação permite reconhecer, por exemplo, que certas imagens se tornam canônicas não por serem mais “fiéis” ao acontecimento, mas por terem sido reiteradas em publicações e exposições; ao mesmo tempo, evidencia lacunas, apagamentos e zonas de silêncio decorrentes da ausência ou precariedade de registro em outros casos. Ao integrar essa camada ao modelo, a tese recusa a oposição simplista entre performance “viva” e performance “documentada”. Assume-se, em vez disso, que o corpo semiótico é sempre co-produzido por corpos, máquinas e instituições, e que a análise deve levar em conta esse ecossistema técnico-institucional para compreender como a obra chega até nós e continua a atuar.

6.1.4 Camada D - Vestir/figurino como dispositivo semiótico

A quarta camada focaliza um aspecto frequentemente subestimado na análise da performance: o vestir, entendido em sentido ampliado - roupas, tecidos, cores, acessórios, calçados, dispositivos de proteção, elementos de nudez ou cobertura. Longe de ser mero detalhe estético, o figurino funciona como dispositivo semiótico que regula visibilidade, vulnerabilidade, sacralização, gênero, pertencimento cultural e posição política do corpo em cena.

Nesta camada, as perguntas deslocam-se para o modo como o corpo é apresentado e recoberto: o que o figurino permite ver e o que oculta? De que maneira a escolha de um vestido branco, de um uniforme militar, de roupas cotidianas ou de uma nudez integral reorganiza expectativas do público e códigos de leitura disponíveis? Que relações o vestir estabelece com o espaço (um vestido que absorve ou reflete a luz do ambiente), com os materiais (tecidos que se mancham, rasgam, enrijecem), com os objetos em jogo (armas, instrumentos, ossos, cadeiras, mesas)?

Ao tratar o figurino como dispositivo, a camada D enfatiza seu papel ativo na construção do corpo semiótico. O vestir pode indicar pertencimento a um rito, a uma classe, a uma profissão; pode operar como máscara, armadura ou alvo; pode configurar o corpo como ícone de um imaginário específico (a xamã, a santa, a mártir, a executiva, a refugiada) ou como índice de desgaste (roupas sujas, manchadas, rasgadas). Em muitos casos, a transformação do figurino ao longo da performance - um tecido que se encharca, um traje que se decompõe, uma roupa que é retirada ou adicionada - converte-se em narrativa visual autônoma.

No modelo do corpo semiótico, o vestir é inseparável das demais camadas. A experiência fenomenológica (A) é afetada pela textura, peso e temperatura dos tecidos; o estatuto sógnico (B) é modulável pela iconografia vestimentar; as tecnomediações (C) enquadram e iluminam o figurino de maneiras específicas; a memória (E) retém imagens marcantes nas quais o traje desempenha papel central. Isolar essa camada, analiticamente, permite nomear um campo em que design, moda, teatro e performance se cruzam, sem reduzir o figurino a simples “roupa de cena”, mas compreendendo-o como operador decisivo na construção de sentido.

6.1.5 Camada E - Memória, afetividade e cadeia de interpretantes

A quinta camada desloca a atenção para o tempo longo da significação, isto é, para aquilo que acontece com a performance depois de seu acontecimento pontual. Aqui, a semiótica peirceana, com a noção de interpretante, oferece um vocabulário preciso: cada encontro com a obra - ao vivo, em registro, em relato - produz novos interpretantes, que podem assumir a forma de sentimentos, hábitos, conceitos, narrativas, decisões curatoriais, reperformances, controvérsias. O corpo semiótico não se restringe, portanto, ao momento do evento; desdobra-se em cadeias de interpretação que atravessam décadas, geografias e comunidades distintas.

Analiticamente, essa camada suscita perguntas como: que memórias a performance deixa para trás? Como ela é lembrada por participantes, pela crítica, por curadoras e curadores, por estudantes, por outras e outros artistas? Que afetos são reiteradamente associados a ela (admiração, repulsa, identificação, desconforto, inspiração)? De que maneira essas memórias e afetos se materializam - em textos, filmes, homenagens, reencenações, rejeições, apagamentos - e retornam, mais tarde, para reorientar novos encontros com a obra?

Cada reexibição, reescrita ou reapropriação crítica reconfigura o “arquivo vivo” da performance: uma nova montagem expositiva, um documentário, uma retrospectiva museológica, uma leitura feminista ou pós-colonial, uma reperformance em outro contexto geopolítico. Em cada uma dessas instâncias, procedimentos curatoriais, decisões editoriais e disputas interpretativas acrescentam camadas de sentido que passam a integrar a história da obra. A análise pode perceber, por exemplo, como uma performance inicialmente lida em chave experimental é, pouco a pouco, canonizada como marco histórico; como certas dimensões críticas são enfatizadas em determinados contextos e silenciadas em outros; como a figura da artista é progressivamente mitificada ou contestada.

Essa camada evidencia que o corpo semiótico é, também, corpo de memória. O que conhecemos hoje de uma performance realizada décadas atrás resulta de operações sucessivas de seleção, interpretação e recontextualização. Ao tornar esse processo visível, a camada E impede que a análise tome como “dado” aquilo que, na verdade, é fruto de sedimentações históricas e disputas de sentido. Ela reintroduz o tempo na própria teoria: o corpo em performance não é apenas o que acontece no instante do gesto, mas aquilo que continua a agir, de modo difuso, em corpos e imaginários que o reencontram sob novas formas.

Analiticamente, essa camada desloca as perguntas para o modo como o corpo configura um ambiente comunicacional próprio. Que repertórios de movimento, respiração, pausa e olhar funcionam como linguagem relativamente estável para determinado performer? Como práticas corporais prévias (treinos, disciplinas, hábitos culturais) constituem o “software” que roda nesse corpo, condicionando o que pode ou não ser feito, sentido, comunicado? De que maneira o

corpo da artista atua como plataforma que recebe, processa e retransmite experiências, tanto na situação ao vivo quanto nos registros que a prolongam?

Diferentemente da camada C (tecnomediações), que privilegia dispositivos externos (câmeras, sistemas de registro, plataformas), a camada E foca na automedialidade do corpo: o fato de que ele é, por si, um meio de inscrição e trânsito de signos. Gestos recorrentes em diferentes performances, modos de presença que se tornam marca autoral, padrões de reação a determinados tipos de interação com o público - tudo isso compõe o corpo-mídia da artista ou do artista, entendido como conjunto de rotinas, memórias e potencialidades comunicativas.

No modelo do corpo semiótico, a camada E opera de forma transversal: ela recolhe elementos das demais (presença, signos, dispositivos, memória) e os reinterpreta à luz da pergunta sobre como o corpo se tornou, ao longo do tempo, um meio singular de comunicação. Em outras palavras, permite observar não apenas o corpo em uma performance isolada, mas a maneira como, de obra em obra, ele se configura como mídia específica - com seu vocabulário próprio, suas zonas de silêncio, seus excessos e suas lacunas. A Tabela 3 mostra estas dimensões:

Tabela 3 - Comparativo entre as dimensões do corpo semiótico

Camada	Nome / Recorte	Eixo teórico predominante	Foco analítico na performance	Pergunta-guia
A	Presença / duração / silêncio	Fenomenologia do corpo (Merleau-Ponty, temporalidade, corpo vivido, atenção)	Examina a presença corporificada no aqui-agora da ação: ritmos de entrada e saída, regimes de duração (continuidade, ruptura, repetição), espessamento do tempo, gestos mínimos, uso do silêncio como operador de sentido e de tensão.	Como o corpo, em sua presença situada, reorganiza o tempo-espaço da performance e produz um campo de experiência sensível (atenção, espera, suspensão) que não se reduz ao roteiro declarado?
B	Ícone / índice / símbolo	Semiótica peirceana (tricotomia signo-objeto-interpretante; ícone, índice, símbolo)	Observa a distribuição e a articulação de signos corporais e materiais: iconização de posturas e imagens, índices de esforço, dor, risco ou exaustão, e símbolos culturais, políticos ou rituais mobilizados pelo dispositivo. Analisa como esses registros se combinam na construção do sentido.	Que signos (icônicos, indiciais e simbólicos) se tornam centrais para a leitura da performance, e de que modo a oscilação entre eles molda as interpretações possíveis do corpo em ação e de seu contexto?
C	Tecnomediações e documentação (foto/vídeo/reapresentações)	Estudos de mídia e performance, arquivo performativo, "liveness" (Auslander, Phelan, Jones, Santaella)	Focaliza como a performance é capturada, transmitida e reatualizada por dispositivos técnicos: fotografia, vídeo, streaming, catálogos, documentários, redes sociais, reencenações. Considera a tensão entre presença ao vivo, registro e circulação expandida do acontecimento.	Como diferentes regimes de mediação (registro, transmissão, arquivo, reperformance) alteram a percepção do corpo semiótico e prolongam – ou reconfiguram – a vida da performance para além do evento original?
D	Vestir / figurino como dispositivo semiótico	Estudos do corpo, figurino e moda; semiótica da aparência e da indumentária	Interroga o vestir como superfície de inscrição de sentidos: cor, corte, materiais, repetição ou variação de peças, relação com o espaço e com a temperatura afetiva da ação. Analisa como o figurino regula vulnerabilidade, autoridade, sacralização, gênero e estatuto do corpo em cena.	De que maneira o figurino (ou sua recusa) modula a legibilidade do corpo em performance – reforçando ou tensionando códigos de gênero, poder, exposição, ritualidade e proximidade com o público?
E	Memória / afetividade e cadeia de interpretantes	Semiótica dos interpretantes (Peirce, Santaella); memória cultural; estudos de recepção	Considera os efeitos que persistem: relatos, testemunhos, traumas, encantamentos, aprendizagem, reescrituras críticas e curatorias posteriores. Acompanha a cadeia de interpretantes ao longo do tempo, observando como a performance continua operando na memória individual, institucional e midiática.	Que rastros a performance deixa nos corpos, nos discursos e nos arquivos, e como esses rastros desencadeiam novas interpretações, usos e disputas de sentido em torno do "corpo semiótico" e da própria performance art?

Fonte: autor (2025).

6.2 Definição operacional

As camadas analíticas descritas acima oferecem um mapa detalhado de observação. No entanto, para o trabalho de análise concreta de obras, é útil condensar esse aparato em uma fórmula operacional mais sintética, que funcione como espécie de "mínimo irreduzível" do modelo. Propõe-se, para isso, a seguinte definição:

> Corpo Semiótico = corpo + ação + contexto + interpretação.

Essa igualdade não pretende reduzir a complexidade do conceito a uma soma mecânica de elementos, mas destacar quatro polos que, articulados, permitem reconhecer e descrever o funcionamento do corpo semiótico em situações performativas específicas.

1) Corpo - entre primeiridade e inscrições históricas.

O primeiro termo remete à materialidade sensível do corpo: sua presença concreta, sua textura, sua vulnerabilidade, seus limites fisiológicos. É o domínio em que primeiridade e secundidade se encontram: qualidades sentidas (dor, prazer, fadiga, leveza) e choques factuais (quedas, cortes, impactos, exaustão). Ao mesmo tempo, esse corpo é historicamente situado: gênero, raça, classe, nacionalidade e idade inscrevem-se nele sob a forma de hábitos corporais, marcas, expectativas sociais e regimes de visibilidade.

2) Ação - o acontecimento em sua concretude.

O segundo termo, ação, enfatiza que o corpo semiótico não se apresenta como estado, mas como acontecimento. Não basta saber “quem” está em cena; é preciso perguntar “o que” é feito, “como” é feito e “sob quais condições” essa ação se desenvolve. Aqui, a secundidade ganha relevo: a performance é atravessada por esforços, riscos, repetições, interrupções, confrontos com o espaço, com objetos e com o público. O corpo apenas se torna plenamente semiótico na medida em que age e é afetado, produzindo rastros e transformações.

3) Contexto - redes de terceiridade.

O terceiro termo aponta para o conjunto de mediações que circundam e estruturam a ação: espaço físico, enquadramentos institucionais, dispositivos técnicos, normas culturais, discursos críticos, repertórios históricos. Trata-se da esfera da terceiridade: leis, hábitos, convenções e narrativas que fazem com que uma mesma ação tenha significados distintos em contextos diferentes. O corpo semiótico não existe num vácuo neutro; ele opera em ambientes saturados de símbolos, arquivos e expectativas, que modulam o que é interpretado como transgressão, sacralização, banalidade ou violência.

4) Interpretação - cadeia de interpretantes.

Por fim, o quarto termo designa o processo interpretativo que conecta corpo, ação e contexto. A interpretação não se limita ao momento em que o público observa a performance ao vivo; ela se desdobra em leituras críticas, curadorias, reperformances, recepções midiáticas e memórias pessoais. Em termos peirceanos, cada encontro com a obra gera interpretantes emocionais (afetos), energéticos (reações, decisões, gestos) e lógicos (conceitos, argumentos, juízos), que podem, por sua vez, alimentar novas ações e novos contextos.

Essa definição operacional condensa, em quatro palavras, a estrutura triádica da semiose peirceana: corpo e ação correspondem, grosso modo, aos domínios da primeiridade e da secundidade; contexto e interpretação inscrevem-se na terceiridade, como campos de leis,

hábitos e processos de pensamento. Nas análises desenvolvidas nos capítulos seguintes, essa fórmula será mobilizada como chave de leitura: em cada caso, pergunta-se que corpo está em jogo, que ações são realizadas, em que contextos e sob quais interpretações, permitindo reconstruir, em detalhe, o funcionamento do corpo semiótico.

6.3 Corpo semiótico como operador existencial

Ao articular camadas e fórmula operacional, torna-se possível avançar um passo além: compreender o corpo semiótico como operador existencial. A expressão busca sublinhar que não se trata apenas de um instrumento analítico, mas de uma chave para pensar modos de existência que se configuram na e pela performance.

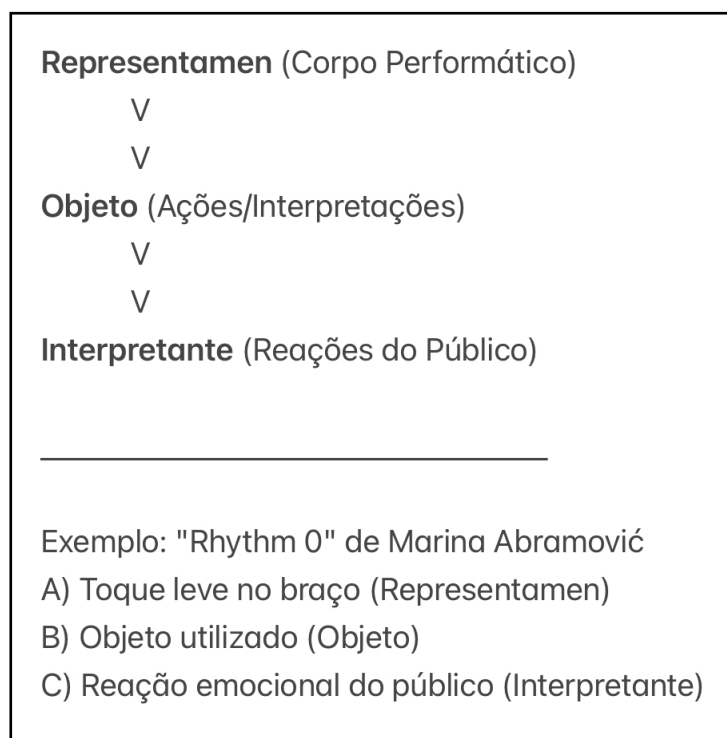


Figura 18 — Diagramas Existenciais. (Fonte: elaborado pelo autor).

O adjetivo “existencial” não remete aqui a uma filiação estrita à filosofia existencialista, mas ao fato de que o corpo em performance lida com aquilo que está em jogo na existência concreta: vulnerabilidade, dor, risco, exposição, desejo de reconhecimento, medo, entrega, conflito com normas, esperança de transformação. O corpo semiótico opera, assim, na fronteira entre o estético e o ético, entre o sensível e o político: ao colocar-se em cena, ele não apenas representa questões existenciais, mas as encarna, as dramatiza e as torna partilháveis.

Do ponto de vista peirceano, isso significa reconhecer que a semiose performativa é sempre mais do que uma circulação de signos em abstrato: ela envolve corpos que podem sangrar, cansar,

desfalecer; envolve espectadores que podem chorar, recuar, intervir, desligar-se; envolve instituições que podem legitimar, censurar ou ignorar.

O corpo semiótico é operador existencial na medida em que coloca em ação cadeias de interpretantes que não permanecem confinadas ao plano do pensamento: elas reverberam em decisões, gestos, conflitos, reorganizações de vida.

6.3.1 Perspectivas críticas e desdobramentos

Entender o corpo semiótico como operador existencial abre uma série de perspectivas críticas:

. Ambivalências da exposição.

A performance frequentemente explora a exposição extrema do corpo - física, emocional, afetiva. O aparato conceitual aqui proposto permite abordar essa exposição sem ingenuidade: ela pode ser gesto de resistência e de denúncia, mas pode também ser capturada por lógicas espetaculares, mercadológicas ou voyeuristas. O corpo semiótico ajuda a mapear essas tensões, distinguindo, por exemplo, entre o que se inscreve como índice de vulnerabilidade e o que é reconfigurado como ícone consumível.

. Biopolítica e “vida nua”.

A articulação com Agamben e com o debate biopolítico sugere que performances que lidam com fronteiras (migração, encarceramento, periferias urbanas, guerras) evidenciam quais vidas são consideradas descartáveis ou matáveis. O corpo semiótico como operador existencial torna possível ler essas obras não apenas como alegorias, mas como atos que expõem e perturbam regimes de distribuição de vida e morte.

. Performances digitais e pós-humanas.

Na esfera digital, corpos são fragmentados em dados, avatares, imagens em fluxo. O operador existencial permite acompanhar como experiências de ansiedade, exaustão, hiperexposição e vigilância se inscrevem não apenas em corpos orgânicos, mas também em presenças virtuais. A noção de corpo-mídia, nesta chave, aponta para subjetividades que existem simultaneamente em planos físico e informacional, com efeitos concretos sobre existência social e psíquica.

. Comparações interculturais e históricas.

Ao levar em conta corpo, ação, contexto e interpretação, o operador existencial permite comparar performances de épocas e regiões diferentes sem reduzi-las a um denominador comum simplificador. Em vez disso, torna possível descrever como, em cada caso, formas específicas de existência - marcadas por gênero, raça, classe, geopolítica - são colocadas em jogo e reinterpretadas ao longo do tempo.

6.3.2 Considerações e continuidade

Com isso, o corpo semiótico se afirma como operador existencial que atravessa toda a tese. Ele organiza tanto o marco teórico quanto as análises de obras e, ao mesmo tempo, mantém-se em aberto, disponível para ser tensionado pelos próprios casos estudados.

A partir deste ponto, a articulação com a semiótica peirceana se intensifica em três eixos de leitura - ícone, índice e símbolo, que serão mobilizados como lentes privilegiadas para descrever o corpo em performance como imagem, vestígio e metáfora cultural. Esses eixos não substituem as camadas e a fórmula operacional, mas se alinham a elas, compondo um modelo trifásico de análise que orientará os capítulos seguintes.

6.4 Três eixos de leitura: corpo como imagem, vestígio e metáfora cultural

Se a tríade ícone/índice/símbolo já foi apresentada no Capítulo 5 em sua dimensão mais geral, neste ponto ela é retomada com ênfase no modo como se interioriza no conceito de corpo semiótico. Para fins analíticos, propõem-se três eixos de leitura:

- . Eixo icônico: corpo como imagem.
- . Eixo indicial: corpo como vestígio.
- . Eixo simbólico: corpo como metáfora cultural.

No eixo icônico, o foco recai sobre a forma como o corpo produz imagens - no sentido forte do termo. Posturas, gestos, composições espaciais, relações com objetos e figurinos constituem quadros que remetem a imaginários reconhecíveis: imagens de sacrifício, de êxtase, de humilhação, de resistência, de ritual, de abandono, de cuidado. A análise pergunta: que imagens são mobilizadas ou criadas? Que repertórios visuais (religiosos, midiáticos, históricos) são convocados ou tensionados? Como o corpo se torna figura que “condensa” um estado, uma ideia, uma narrativa?

No eixo indicial, o corpo é lido como vestígio: marcas de cansaço, suor, sangue, tremores, hematomas, alterações respiratórias, objetos quebrados, espaços modificados. A questão central é: que evidências a performance deixa de esforços, riscos, encontros, agressões ou cuidados? Como o corpo funciona como rastro de experiências que não se reduzem à sua representação? Em performances duracionais, por exemplo, as transformações físicas da artista ao longo do tempo - perda de estabilidade, mudança de postura, exaustão visível - são índices decisivos para a compreensão da obra.

No eixo simbólico, o corpo aparece como metáfora cultural: lugar em que códigos de gênero, raça, religião, nacionalidade, classe, sexualidade e normatividade são reinscritos, reafirmados ou questionados. Pergunta-se: que discursos e narrativas se projetam sobre o corpo em cena?

Como a performance dialoga com figuras como “a santa”, “a mártir”, “a imigrante”, “a louca”, “o prisioneiro”, “a refugiada”, “o operário”, “o corpo do artista de elite”? Que símbolos - bandeiras, cruzeiros, uniformes, trajes tradicionais, objetos rituais - são mobilizados e com quais efeitos?

Esses três eixos não funcionam como gavetas excludentes, mas como perspectivas complementares. A mesma cena pode ser lida, simultaneamente, como imagem icônica, rastro indicial e metáfora simbólica. O corpo semiótico, nesse sentido, é o ponto em que esses planos se cruzam e se reconfiguram constantemente, em diálogo com as camadas analíticas e com a fórmula corpo + ação + contexto + interpretação.

6.5 Modelo trifásico de análise

A partir dos elementos apresentados, pode-se sintetizar um modelo trifásico que orientará as análises nos capítulos subsequentes:

Fase 1 - Descrição fenomenológica e situacional.

Nesta fase, privilegia-se a camada A (presença/duração/silêncio) e a dimensão “corpo” da fórmula operacional. Trata-se de descrever detalhadamente o que acontece: quem está em cena, onde, por quanto tempo, o que faz, como se move, como respira, como o público está disposto, que objetos estão em jogo.

Fase 2 - Mapeamento semiótico em três eixos.

Em seguida, ativa-se o triplo eixo icônico/indicial/simbólico, em articulação com as camadas B, C e D. Pergunta-se: que imagens o corpo produz? Que rastros e evidências deixa? Que símbolos culturais mobiliza? Esta fase busca reconstruir o “léxico” visual e corporal da performance, evitando tanto a redução alegórica quanto a descrição superficial.

Fase 3 - Interpretação contextual e trajetória de interpretantes.

Por fim, aciona-se a dimensão “contexto + interpretação” da fórmula, em diálogo com a camada E. Consideram-se: o contexto histórico, geopolítico e institucional da obra; sua recepção crítica; suas reexibições e reperformances; e a maneira como o corpo da artista se configurou, ao longo de sua trajetória, como corpo-mídia singular. Esta fase enfatiza a cadeia de interpretantes que continua a se desenrolar em torno da performance.

Esse modelo trifásico não é um roteiro rígido, mas um esquema de organização do olhar. Em alguns casos, será necessário voltar da Fase 3 à Fase 1, a fim de reconsiderar descrições à luz de novos elementos contextuais; em outros, a discussão simbólica poderá emergir desde o início, exigindo ajustes no encadeamento. O importante é que o corpo semiótico permaneça como fio condutor: aquilo que permite manter juntos, em tensão produtiva, presença sensível, estrutura sêmica e horizonte político-tecnológico.

Ação Performativa --> Interpretação Inicial --> Novo Interpretante --> Nova Interpretação --> ...

Figura 19 — Diagrama Sobre o Crescimento da Semiose. (Fonte: elaborado pelo autor).

6.6 Dinâmicas de comunicação: público como intérprete ativo

Nenhuma teoria do corpo em performance pode prescindir do papel do público. A noção de corpo semiótico, tal como formulada aqui, pressupõe que a semiose performativa é, por definição, compartilhada: o sentido não se esgota na intenção da artista nem se fixa em uma mensagem unilateral. Ele se constrói na interação entre corpo em cena, corpos espectadores e dispositivos que mediam esse encontro.

Desde as experiências de Allan Kaprow com os happenings, a partir dos anos 1950 e 1960, já se percebe um deslocamento decisivo: a plateia deixa de ser mero receptor passivo e passa a integrar a própria dramaturgia da obra, seja por convites explícitos à participação, seja pela desestabilização das fronteiras entre palco e vida cotidiana. Nas décadas seguintes, a body art feminista radicaliza esse gesto, expondo o corpo a situações de vulnerabilidade e risco que convocam o público a responder - aproximando-se, afastando-se, intervindo ou recusando-se a agir. Em ambos os casos, o público é chamado a assumir, ainda que de modo desigual, um lugar de coautor da experiência.

A seguir, sintetizam-se seis dinâmicas de comunicação que estruturam a relação entre corpo semiótico e público, articulando as contribuições de Umberto Eco, Roland Barthes, Peirce, Kaprow e das práticas participativas da performance contemporânea.

1) Obra aberta e espectador-modelo (Eco)

A leitura de Umberto Eco sobre a obra aberta oferece um primeiro alicerce para pensar a participação do público. Eco mostra que certas obras se organizam de modo a prever, estruturalmente, um campo de possibilidades interpretativas que serão atualizadas por diferentes intérpretes em diferentes contextos. No caso da Performance Art, esse caráter aberto torna-se agudo: a própria existência da obra depende de como corpos espectadores se movem, olham, aproximam-se ou se recusam a participar.

O corpo semiótico, nessa perspectiva, não é apenas um “texto” a ser decifrado; ele é um dispositivo que propõe percursos possíveis. Cada espectador, como espécie de “espectador-modelo”, precisa completar a obra com seus repertórios, expectativas e decisões. Em ações participativas (como as de Kaprow) ou em situações de extrema vulnerabilidade (como em certas

performances feministas e em trabalhos de Abramović), o campo de indeterminação é exposto de forma ainda mais evidente: a obra abre espaço para respostas que não podem ser inteiramente previstas.

2) Morte do autor e redistribuição da autoria (Barthes)

Roland Barthes, ao falar da “morte do autor” e do prazer do texto, enfatiza a centralidade do leitor como lugar de emergência do sentido. Transposta para o campo da performance, essa perspectiva sugere que o corpo da artista, por mais forte que seja sua assinatura autoral, não detém a última palavra sobre o que a obra “é” ou “significa”. O sentido desloca-se para a relação viva entre corpo, público e contexto; o espectador-espectadora torna-se, nesse sentido, coautor(a) da experiência.

No corpo semiótico, isso se manifesta na tensão entre a construção de uma figura autoral forte (como no caso de Marina Abramović) e o fato de que cada encontro com a obra produz leituras singulares, muitas vezes divergentes e até conflitantes. O público pode experimentar prazer, fascínio, rejeição, entediamento, identificação ou repulsa - e esses afetos compõem, juntamente com o que a artista faz, o tecido da performance. O “corpo do autor” está em cena, mas a autoria do sentido se redistribui na malha de interpretantes ativados pelo acontecimento.

3) Das vanguardas participativas a Kaprow e à body art feminista

Historicamente, Kaprow é um dos nomes que mais explicitamente tensionam a separação entre artista e público. Seus happenings deslocam a ação para espaços não convencionais, incorporam tarefas cotidianas e convocam a participação, dissolvendo o modelo frontal palco/plateia. Esse legado ressoa na Performance Art posterior, em especial naquela que expõe o corpo a situações-limite e convida o público a responder.

A body art feminista, por sua vez, amplia essa lógica, trazendo à cena um corpo marcado por gênero, sexualidade e violência. Em performances que exploram nudez, menstruação, parto, cicatrizes ou situações de risco, o público é interpelado não só esteticamente, mas eticamente. Em ações como Rhythm 0 (Abramović) ou como certas experiências de artistas feministas estadunidenses e latino-americanas, a presença do público determina, literalmente, o desenrolar da obra: cooperar, agredir, cuidar, abandonar são respostas que se inscrevem como parte da performance. O corpo semiótico emerge, aqui, como campo de negociação entre vulnerabilidade exposta e responsabilidade do espectador.

4) Interpretante peirceano e camadas de recepção

A semiótica de Peirce permite descrever, com precisão, as camadas da recepção. Cada reação do público pode ser pensada como interpretante: emocionais (medo, empatia, angústia, fascínio),

energéticos (aproximação, toque, intervenção, fuga) e lógicos (juízos, comentários, teorizações). Esses interpretantes não surgem apenas no momento da performance; eles se prolongam em relatos, críticas, debates, memórias e reperformances.

No contexto do corpo semiótico, isso significa que a análise não pode limitar-se àquilo que a artista faz, mas deve acompanhar a cadeia de interpretantes que se forma em torno da obra. O público, individual e coletivamente, participa da produção de sentido ao responder com seus próprios corpos, discursos e decisões, adicionando novas camadas interpretativas à performance original.

5) Instituições e mediação como co-intérpretes

Museus, galerias, festivais, espaços independentes, publicações, documentários e plataformas digitais atuam como mediadores decisivos da relação entre corpo e público. Textos de parede, catálogos, entrevistas, trailers, posts em redes sociais e vídeos editados reorganizam a experiência da obra, selecionando ângulos, enfatizando aspectos, silenciando outros. Essas instâncias não apenas “mostram” a performance; elas interpretam ativamente o corpo semiótico e influenciam o modo como será percebido e lembrado.

A circulação midiática de certas imagens - por exemplo, a fila interminável de *The Artist Is Present* ou o enquadramento específico de *Imponderabilia*, com o público atravessando o vão entre os corpos nus de Abramović e Ulay - cria ícones que se autonomizam em relação ao acontecimento original. O público global passa a conhecer a performance, muitas vezes, mais pelas imagens canonizadas do que pela experiência ao vivo. Instituições e mídias tornam-se, assim, co-intérpretes estruturais do corpo semiótico.

6) Reperformances, conflitos de leitura e arquivo vivo

Por fim, as reperformances e as releituras críticas mostram que o público não é apenas aquele que esteve presente na “primeira vez” da obra. Cada nova geração de espectadores, cada abordagem curatorial e cada mudança de contexto histórico reativam a performance sob outros prismas, produzindo conflitos de leitura e deslocamentos de sentido.

Quando obras são reencenadas em retrospectivas, bienais ou espaços museológicos - como no caso de *Imponderabilia* em diferentes contextos institucionais, o público atual reencontra um gesto histórico com outros repertórios de gênero, sexualidade, consentimento e poder. O corpo semiótico, então, reaparece como arquivo vivo: aquilo que persiste e se transforma ao ser reinscrito em novos corpos, novos públicos e novas condições políticas. Os conflitos interpretativos que emergem - entre celebração, crítica, desconforto ou rejeição - não são problemas a serem eliminados, mas indicadores da potência crítica da performance.

Nessa perspectiva, o público deixa de ser pensado como destinatário passivo ou massa homogênea. Ele é um conjunto heterogêneo de intérpretes e co-intérpretes - indivíduos, instituições, mídias - cuja participação é constitutiva do corpo semiótico. A análise das obras, nos capítulos seguintes, partirá desse pressuposto: compreender o corpo em performance exige acompanhar também a rede de olhares, afetos, discursos e dispositivos que o recebem, prolongam e reconfiguram no tempo.

Nesse horizonte, *Imponderabilia* (1977), de Marina Abramović e Ulay, oferece um caso exemplar para condensar essas dinâmicas de comunicação: ao colocar seus corpos nus como “umbatente humano” de uma porta de museu, obrigando cada pessoa do público a decidir se atravessa - e por qual dos corpos passa, para onde dirige o olhar, como administra o constrangimento - a obra materializa, em gesto brutalmente simples, tudo o que se discutiu até aqui sobre corpo semiótico, obra aberta e redistribuição da autoria.

Cada espectador-espectadora, ao escolher, hesitar, evitar ou encarar frontalmente a passagem, torna-se co-intérprete ativo, produzindo interpretantes emocionais, energéticos e lógicos que se inscrevem tanto nos corpos dos artistas quanto na memória coletiva da peça. Em *Imponderabilia*, o público não apenas “assiste” a uma performance: ele a completa, a tensiona e, em certa medida, a escreve com o próprio corpo - dando forma concreta à ideia de que o sentido da performance emerge precisamente na zona de fricção entre o corpo em cena e os corpos que o atravessam.

6.7 Desdobramentos metodológicos e epistemológicos

O modelo proposto neste capítulo implica consequências metodológicas e epistemológicas importantes. Metodologicamente, ele convida a uma prática de análise que é, ao mesmo tempo, minuciosa e reflexiva:

- . Minuciosa, porque exige atenção cuidadosa à descrição das ações, dos contextos e dos registros, evitando generalizações apressadas ou leituras puramente alegóricas.
- . Reflexiva, porque demanda que a própria posição do pesquisador seja problematizada: quais repertórios teóricos e afetivos informam sua leitura? Que recortes decide privilegiar? Que silêncios produz?

Epistemologicamente, o corpo semiótico coloca em tensão fronteiras disciplinares. Ao integrar semiótica, fenomenologia, teoria da performance, feminismo, pós-colonialismo e pós-humanismo, ele recusa a ideia de que a Performance Art possa ser compreendida a partir de um único regime de saber. Em vez disso, propõe uma epistemologia situada, que reconhece a parcialidade de cada perspectiva e aposta em convergências críticas.

Nos capítulos 7, 8 e 9, esse aparato será aplicado a um conjunto de obras de Marina Abramović e de outros performers. Cada análise funcionará, simultaneamente, como teste e como aprofundamento do modelo: em alguns casos, confirmando sua pertinência; em outros, exigindo ajustes, deslocamentos e complementações. O corpo semiótico, enquanto categoria em construção, é menos um ponto de chegada do que um instrumento em processo, cuja consistência se mede pela capacidade de iluminar aspectos relevantes das obras sem as reduzir à mera exemplificação teórica.

6.8 Construção do conceito de “corpo semiótico”



Figura 20 — “Imponderabilia”, 1977. Abramović / Ulay. Galleria d'Arte Moderna di Bologna. (Fonte: OperaViva).

À guisa de síntese, pode-se dizer que o conceito de corpo semiótico resulta da convergência de três conjuntos de contribuições:

. Pilares semióticos.

A partir de Peirce, o corpo é pensado como lugar em que primeiridade, secundidade e terceiridade se imbricam, dando origem a signos icônicos, indiciais e simbólicos. A semiose é compreendida como processo em aberto, em que cada encontro produz novos interpretantes emocionais, energéticos e lógicos.

. Fenomenologia do corpo.

Em diálogo com a fenomenologia, o corpo é assumido como condição de possibilidade da experiência, e não como objeto externo. A performance intensifica essa condição ao expor a materialidade sensível do corpo - sua fadiga, dor, prazer, resistência, entrega - como elemento constitutivo da obra.

. Contribuições contemporâneas sobre corpo, poder e tecnologia.

Feminismo, estudos de gênero e teorias da performatividade enfatizam a dimensão normativa e discursiva do corpo; a biopolítica desloca o foco para os modos de gestão da vida; o pós-humanismo destaca a hibridização entre corpo, técnica e informação. No contexto brasileiro, a leitura de Santaella sobre culturas e artes do pós-humano, e de Katz e Greiner sobre corpo-mídia, contribuem para situar o corpo semiótico em ecologias midiáticas específicas.

O resultado é um conceito que não pretende encerrar o debate, mas oferecer um mapa operativo para futuras investigações. O corpo semiótico é construído como categoria relacional, capaz de articular dimensão sensível, estrutura sónica e inscrição político-tecnológica em um mesmo horizonte analítico.

Enquanto as leituras da performance centradas em ontologias da presença (Phelan) ou em regimes de arquivo/repertório (Taylor) tendem a privilegiar um dos polos da experiência, o ‘corpo semiótico’ opera como categoria de junção: ele descreve como presença, vestígio e institucionalização se co-produzem em cadeias de semiose. Nesse sentido, não concorre com teorias da performatividade de gênero (Butler), mas oferece um instrumento para torná-las analiticamente rastreáveis em casos concretos, especificando quais gestos, protocolos e dispositivos materializam normas em cada performance.

DIAGRAMA GERAL DE MODELO

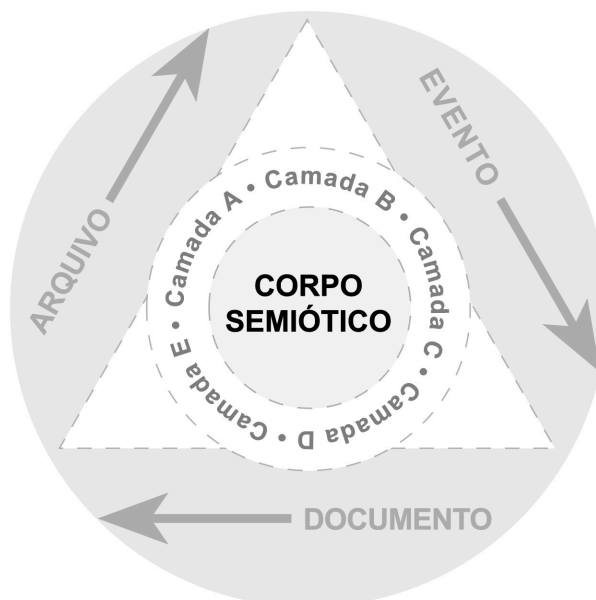


Figura 21 — “Diagrama Geral de Modelo”. (Fonte: elaborado pelo autor, 2025).

A Figura 21 apresenta o diagrama geral do modelo do corpo semiótico. No centro, o círculo com a inscrição “corpo semiótico” indica o foco da investigação: o corpo-em-ato, entendido como lugar de convergência de múltiplas cadeias de sentido. Ao redor desse núcleo, um anel circular registra as cinco camadas analíticas (Camadas A, B, C, D e E, do item 6.1.1 ao 6.1.5 e a tabela 3), sugerindo que cada uma delas envolve e modula o corpo semiótico sem se separar dele: trata-se de planos distintos de descrição, mas *coimplicados* em cada performance.

Inserido nesse conjunto, o triângulo interno se articula com o grande círculo externo, no qual três setas indicam os eixos “Evento”, “Documento” e “Arquivo”. A geometria triangular condensa a dinâmica de passagem entre esses polos: o acontecimento performático, seus registros e reativações, e sua inscrição em políticas e acervos institucionais. O diagrama, portanto, sintetiza em um único campo visual a articulação entre corpo semiótico, camadas A–E e cadeia evento–documento–arquivo, funcionando como chave de leitura do modelo para as análises da Parte III e para as discussões metodológicas dos capítulos seguintes.

6.9 Considerações sobre este capítulo

Este capítulo consolidou o conceito de corpo semiótico como categoria em construção, apresentando suas dimensões, camadas analíticas, definição operacional, função enquanto operador existencial e articulação com os três eixos icônico, indicial e simbólico. Ao fazê-lo, procurou-se fundir rigor conceitual e abertura interpretativa, de modo a manter viva a tensão entre teoria e obra, entre modelo e acontecimento.

O corpo semiótico permanece, assim, menos como resposta definitiva e mais como ferramenta em estado de tensão produtiva, capaz de acompanhar a própria instabilidade da Performance Art e do mundo que ela interpela. Nos capítulos seguintes, essa ferramenta será posta à prova em análises detalhadas, que buscarão não apenas compreender obras específicas, mas também devolver à teoria algo da inquietação e do risco que a performance, com seus corpos em presença, insiste em colocar diante de nós.

Capítulo 7 - Metodologia de pesquisa

O desenho metodológico desta tese parte de uma pergunta simples e, ao mesmo tempo, incômoda: como analisar, com rigor conceitual e responsabilidade ética, obras cuja matéria é um corpo em situação, que se dá e se retira no tempo, e cuja sobrevivência depende de camadas de registro e reencenação? Em vez de tomar a performance como um “objeto” fixo, a pesquisa assume que o que temos, na maior parte dos casos, é um conjunto de documentos que mediam acontecimentos passados: vídeos institucionalmente editados, fotografias, roteiros, entrevistas, textos críticos, catálogos, protocolos curatoriais. É nesse terreno que o “corpo semiótico” é posto à prova.

Consequentemente, a metodologia se organiza em torno de três decisões centrais. Primeiro, adota-se uma abordagem qualitativa interpretativista, em que a pesquisa é entendida como atividade situada que inscreve o pesquisador no mundo que descreve, em diálogo com os estudos de caso e com a tradição da pesquisa em artes. Segundo, caracteriza-se o estudo como análise documental com inspiração etnográfica, evitando reivindicar para o trabalho o estatuto de “etnografia crítica” no sentido clássico. Não se trata de etnografia de campo continuada, mas de um trabalho intenso de leitura e cruzamento de documentos performativos, complementado por experiências situadas de fruição. Terceiro, delimita-se o percurso como um estudo de caso múltiplo em profundidade, no qual três performances de Marina Abramović são analisadas por meio de um protocolo semiótico replicável.

A seguir, descrevem-se a natureza da pesquisa, o corpus e a justificativa da seleção dos casos, o protocolo analítico, os cuidados éticos e a política de uso das imagens e links audiovisuais.

7.1 Natureza da pesquisa: análise documental e semiótica aplicada

Esta tese situa-se no campo das pesquisas qualitativas em artes visuais e performance, com ênfase em procedimentos reconstrutivos e interpretativos. Em termos gerais, trata-se de um estudo:

- . qualitativo, por privilegiar a densidade descritiva e a interpretação de significados em contextos específicos, em vez de generalizações estatísticas;
- . exploratório-explicativo, na medida em que mapeia um campo ainda pouco sistematizado (o uso da semiótica peirceana na análise de performances) e busca explicitar como determinadas combinações de corpo, dispositivo e documentação produzem efeitos de sentido;
- . de estudo de caso múltiplo, pois investiga três ocorrências singulares e intensivas, escolhidas pela sua capacidade de iluminar questões teóricas mais amplas sobre presença, risco, documentação e agência distribuída.

O eixo metodológico principal é a análise documental, entendida como procedimento sistemático de localizar, selecionar, organizar e interpretar documentos escritos, visuais e audiovisuais como “dados” de pesquisa. A partir de Bowen, assumem-se como documentos relevantes tanto registros produzidos no calor dos acontecimentos (fotografias, roteiros, anotações curatoriais, vídeos institucionais) quanto textos posteriores que os reconstroem (entrevistas, ensaios críticos, catálogos, memorial de exposições). Nessa perspectiva, cada performance é abordada através de um dossiê performativo composto por:

- . Registros audiovisuais oficiais de museus, galerias e fundações;
- . Fotografias de divulgação e de arquivo;
- . Textos curatoriais e de catálogo;
- . Entrevistas com a artista e com curadores;
- . Críticas e ensaios em periódicos acadêmicos ou especializados;
- . Quando pertinente, relatos de fruição *in loco* produzidos pelo próprio pesquisador.

Em versões anteriores da pesquisa, utilizou-se a expressão “etnografia crítica” para nomear o esforço de descrição densa das situações de performance. À luz dos debates da banca, essa formulação é revista: não se reivindica aqui uma etnografia em sentido forte, que suporia imersão prolongada em campo, convivência continuada com os participantes e produção sistemática de diários de campo. O que se faz é uma leitura etnograficamente informada de documentos, isto é, a busca por descrições que reconstruam, tanto quanto possível, a textura da situação performativa, sem confundir esse gesto com um trabalho antropológico clássico.

A semiótica peirceana entra, então, como ferramenta aplicada a esses dossiês. Ícone, índice e símbolo são mobilizados para descrever como o corpo da artista, o corpo do público, os objetos, os espaços e os próprios dispositivos de registro funcionam como signos em ação.

A noção de “corpo semiótico” surge justamente desse cruzamento: é o corpo que se torna signo em múltiplas camadas (sensíveis, indiciárias, simbólicas), ao mesmo tempo em que produz novos hábitos de leitura, afetos e contratos interpretativos. A metodologia, nesse sentido, não é apenas um “meio” neutro, mas o terreno onde essa categoria é tensionada e testada.

7.2 Corpus e justificativa da seleção dos três casos

O corpus principal da tese é constituído por três performances de Marina Abramović:

1. Rhythm 0 (1974) - realizada na Galleria Studio Morra, em Nápoles;
2. Balkan Baroque (1997) - apresentada na 47ª Bienal de Veneza, no contexto das guerras dos Bálcãs;
3. The Artist Is Present (2010) - realizada no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York.

Esses três casos foram selecionados a partir de um conjunto de critérios explícitos:

- . Relevância histórica e crítica: as três obras são amplamente reconhecidas como marcos na trajetória de Abramović e no debate sobre performance art, frequentemente citadas em histórias da performance, catálogos retrospectivos e análises críticas.
- . Diversidade de configurações performativas: *Rhythm 0*. explora radicalmente a passividade ativa do corpo e a transferência de agência ao público; *Balkan Baroque*. entrelaça corpo, memória e resíduos materiais num contexto de conflito geopolítico; *The Artist Is Present*. tensiona a longa duração e a institucionalização da performance em um grande museu.
- . Robustez da documentação: há extenso material disponível para cada caso - vídeos oficiais, séries fotográficas, descrições curatoriais, entrevistas - o que é condição necessária para uma análise documental rigorosa.
- . Adequação às perguntas de pesquisa: cada performance concentra, de modo diferente, problemas centrais para o “corpo semiótico”: partilha de risco e responsabilidade, modos de presença, regimes de olhar, negociação entre efemeridade e arquivo, circulação de interpretantes ao longo do tempo.

Além dos três estudos de caso principais, a tese mobiliza, de forma pontual e controlada, referências a outras obras de Abramović e de artistas do campo da performance, sempre como exemplos auxiliares para testar a elasticidade do modelo, e não como extensão indiscriminada do corpus. Essas menções aparecem sobretudo no Capítulo 11, quando se discutem os alcances e limites do protocolo analítico.

É importante distinguir aqui entre:

- . documentação performativa - o conjunto de registros produzidos “com” e “a partir” das performances (imagens, textos, depoimentos, protocolos), que constitui o dado primário desta pesquisa;
- . experiência situada do pesquisador - visitas a exposições, mostras e reencenações que alimentam uma sensibilidade para o campo, mas que não são tratadas como etnografia sistemática.

Essa distinção responde diretamente às questões levantadas pela banca: o método se ancora, antes de tudo, em documentos auditáveis, e não em observação participante continuada. Eventuais notas de campo do pesquisador são explicitadas como tais e operam de forma complementar, nunca como base exclusiva de inferência.

7.3 Protocolo analítico: passo a passo replicável

Para tornar a análise do corpus transparente e potencialmente replicável, o capítulo de metodologia explicita um protocolo em etapas, aplicado de modo simétrico aos três estudos de caso. O procedimento pode ser sintetizado nas seguintes fases:

a) Composição do dossiê documental de cada performance

Reúne-se, para cada obra, um conjunto de documentos que inclui:

- . vídeos institucionais ou registros audiovisuais reconhecidos por museus, galerias ou fundações;
- . séries fotográficas de arquivo e de divulgação;
- . catálogos de exposições e retrospectivas;
- . depoimentos da artista (entrevistas, textos em primeira pessoa, manifestos);
- . ensaios críticos e textos curatoriais;
- . quando existentes, plantas de montagem, croquis e roteiros.

Cada documento é fichado com informações sobre autoria, data, contexto de produção, tipo de mediação e disponibilidade pública, seguindo orientações da literatura sobre análise documental em pesquisa qualitativa.

b) Delimitação do episódio performativo

Em seguida, define-se, para cada caso, o intervalo performativo que será tomado como foco de análise (por exemplo, os seis meses de duração de *The Artist Is Present*, ou os quatro dias de apresentação de *Balkan Baroque*. na Bienal). Essa etapa previne uma diluição infinita do objeto e explicita quais momentos, ações e interações são considerados componentes do “evento” para fins de análise semiótica.

c) Descrição fenomenotécnica (“descrição densa” orientada)

Com base no dossiê, constrói-se uma narrativa descritiva que reconstitui a configuração da performance: espaço, dispositivos, ações da artista, papel do público, temporalidade, sons, odores, temperatura, resíduos. Essa descrição busca uma densidade fenomenológica, mas permanece ancorada nos documentos disponíveis; não se apresentam como observações de campo aquilo que deriva exclusivamente de fontes secundárias. É aqui que se reconhece a inspiração etnográfica do trabalho: a ideia de “descrição densa” tem afinidade com a tradição antropológica, mas, nesta tese, essa densidade é alcançada por meio da recomposição cuidadosa de fontes documentais, não de um diário de campo extensivo. Tal distinção é sublinhada para evitar ruídos conceituais com a antropologia.

d) Aplicação das camadas A-E do “corpo semiótico”

A descrição é, então, relida à luz das cinco camadas analíticas propostas no Capítulo 6:

- . Camada A - Presença/duração/silêncio: examinam-se ritmos, pausas, longas durações, microvariações gestuais e regimes de atenção exigidos da artista e do público;
- . Camada B - Ícone/índice/símbolo: mapeiam-se qualidades sensíveis, marcas factuais (ferimentos, resíduos, rastros materiais), convenções culturais e narrativas que estruturam a leitura da obra;
- . Camada C - Tecnomediações e documentação: analisam-se os dispositivos de registro (câmeras, iluminação, enquadramentos) e suas implicações para a sobrevivência e reconfiguração da performance;
- . Camada D - Vestir/figurino como dispositivo semiótico: consideram-se roupas, objetos sobre o corpo e sua função como signos de pertencimento, vulnerabilidade, sacralização, banalidade etc.;
- . Camada E - Memória/afetividade e cadeia de interpretantes: observa-se como as obras geram testemunhos, relatos emocionais, polêmicas, reencenações e apropriações, compondo uma cadeia de interpretantes ao longo do tempo.

Essa etapa não é um “checklist” mecânico, mas um modo de distribuir a atenção analítica em planos distintos e comunicantes, de modo que o “corpo semiótico” não seja um rótulo vago, e sim uma ferramenta operacional.

e) Síntese do caso e preparação para a comparação

Ao final de cada capítulo de estudo de caso, apresenta-se uma síntese que destaca:

- . quais dimensões do “corpo semiótico” se tornam mais evidentes naquele caso;
- . que tipo de relação entre corpo, dispositivo e público é predominante;
- . quais problemas teóricos o caso traz à tona (por exemplo, limites da agência do público, ambivalência entre cuidado e crueldade, musealização do risco).

PROTOCOLO ANALÍTICO | FLUXOGRAMA |

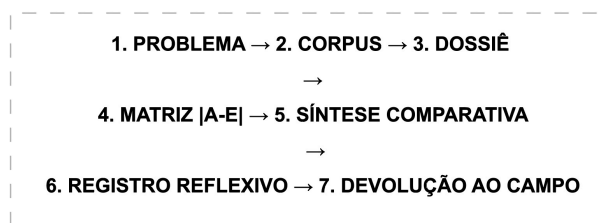


Figura 22 — “Fluxograma do Protocolo Analítico”. (Fonte: elaborado pelo autor, 2025).

A partir da figura 22, essas sínteses alimentam, posteriormente, o trabalho comparativo da PARTE IV, onde as convergências e tensões entre os casos são discutidas.

Para mitigar vieses interpretativos e tornar transparentes as inferências, o protocolo recomenda ainda:

- (a) registrar, em diário de pesquisa, caminhos descartados e dúvidas de interpretação;
- (b) distinguir sistematicamente descrição, evidência e inferência nas análises;
- (c) explicitar o repertório teórico e afetivo que informa cada leitura, reconhecendo sua parcialidade;
- (d) recorrer à triangulação de fontes (documentos institucionais, registros audiovisuais, bibliografia crítica) sempre que uma conclusão afetar diretamente a avaliação de risco, violência ou agência dos corpos em performance.

7.4 Ética: justificativa de não submissão ao CEP

Embora trate de corpos, vulnerabilidade e risco, esta pesquisa não envolve coleta de dados diretamente com participantes humanos, nem intervenções em contextos vivos que modifiquem a experiência de artistas ou público. O objeto empírico é constituído por documentos pública ou institucionalmente disponíveis - registros audiovisuais, textos, catálogos, entrevistas já publicadas - e por reflexões do próprio pesquisador.

À luz da Resolução nº 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde, que regula a ética em pesquisa nas ciências humanas e sociais no Brasil, são de competência dos Comitês de Ética em Pesquisa (CEP) estudos cujos procedimentos metodológicos envolvam obtenção de dados diretamente com participantes ou uso de informações identificáveis que possam acarretar riscos superiores aos da vida cotidiana. Pesquisas baseadas exclusivamente em documentos de acesso público, sem identificação de participantes contemporâneos, tendem a ser consideradas isentas de submissão, ainda que exijam, da parte do pesquisador, elevada responsabilidade ética.

Mesmo assim, a tese assume alguns compromissos éticos explícitos:

- . Respeito às políticas de uso de imagem: quando se reproduzem fotografias ou quadros de vídeos, observam-se as condições de crédito e reprodução estipuladas por museus, arquivos e fundações, com indicação clara de autoria, instituição e ano.
- . Cuidado com a exposição de sofrimento: imagens que exponham o corpo em situações extremas (ferimentos, exaustão, resíduos orgânicos) são usadas com parcimônia, acompanhadas de contexto e, quando necessário, de avisos textuais no corpo do trabalho, evitando uma estetização acrítica da dor.
- . Clareza na distinção entre documento e interpretação: o texto procura separar, de forma legível, aquilo que é descrito a partir de registros documentais (citando a fonte) daquilo que constitui inferência ou leitura do pesquisador. Isso inclui o cuidado em não atribuir intenções à artista ou ao público quando estas não são sustentadas por depoimentos ou registros consistentes.
- . Reflexividade do pesquisador: reconhece-se que o pesquisador não é um observador neutro, mas alguém com trajetória própria nas artes visuais e na curadoria. Essa posição é assumida e

discutida na Introdução, e não apagada, para que o leitor possa avaliar as interpretações também à luz dessa implicação.

Dessa forma, a opção por não submeter o projeto ao CEP não é sinônimo de ausência de ética, mas de adequação às normativas vigentes para pesquisas que trabalham com material documental público, combinada com um compromisso explícito de responsabilidade nas formas de exposição e interpretação. Ainda assim, a pesquisa assume um compromisso ético com os corpos representados nos registros analisados. Isso implica, entre outras coisas: (a) explicitar contextos de produção e circulação das imagens, evitando sua descontextualização sensacionalista; (b) problematizar os regimes de autorização e consentimento envolvidos em cada obra; (c) evitar a reprodução desnecessária de imagens de sofrimento extremo, privilegiando descrições densas quando a análise assim o permitir; (d) indicar, sempre que possível, protocolos de cuidado e de acolhimento adotados por instituições no trato com público, artistas e equipes.

7.5 Imagens como texto: política de figuras e QR codes

Por se tratar de uma pesquisa em performance art, seria um contrassenso limitar-se à palavra escrita. Por sugestão recebida na qualificação deste trabalho, as imagens - fotográficas e videográficas - não aparecem aqui como mera ornamentação, mas como fontes de primeira ordem, em pé de igualdade com conceitos e citações. Este subcapítulo explicita a política de uso das imagens e dos códigos de acesso a vídeos (QR codes) ao longo da tese. Em primeiro lugar, adota-se a premissa de que cada figura é um trecho de texto visual: sua inclusão no corpo da tese exige uma justificativa analítica. Toda imagem utilizada está diretamente vinculada a uma passagem do argumento, seja para ilustrar uma configuração espacial relevante, seja para evidenciar um gesto, um objeto, uma relação de proximidade/distância entre artista e público, seja para demonstrar diferenças entre modos de registro.

Em segundo lugar, as figuras são:

- . Numeradas sequencialmente ao longo do texto;
- . Acompanhadas de legendas que informam obra, ano, local, contexto, autoria da fotografia ou do still, instituição detentora e, quando pertinente, a fonte eletrônica;
- . Referidas no texto por meio de chamadas claras (“ver Figura X”), evitando o uso disperso de imagens não comentadas.

Em terceiro lugar, para lidar com a natureza intrinsecamente temporal da performance, a tese recorre a QR codes que remetem a pequenos trechos de vídeos ou a páginas institucionais onde os registros estão hospedados. Esses códigos:

- . São gerados a partir de links oficiais de museus, fundações ou canais autorizados;
- . Aparecem em apêndices e, quando conveniente, junto às figuras que deles se beneficiam;

. São descritos no texto apenas quando acrescentam algo à argumentação (por exemplo, para convidar o leitor a observar uma microvariação de olhar em *The Artist Is Present*; ou um gesto específico de manuseio dos ossos em *Balkan Baroque*).

Finalmente, reafirma-se que, embora esta pesquisa se apoie intensamente em imagens, não se trata de uma iconografia exaustiva das performances de Abramović. As escolhas visuais seguem o mesmo princípio de parcimônia que orienta a seleção bibliográfica e documental: mostrar o suficiente para sustentar a análise, sem transformar a tese em um catálogo de imagens. O que está em jogo é a possibilidade de ler o “corpo semiótico” na articulação entre texto, imagem e documento, preservando a responsabilidade com o arquivo e com os corpos que nele insistem.

PARTE III - Estudos de Caso (Laboratório da Tese)

Capítulo 8 - Análise das Performances de Marina Abramović: uma dissidência semiótica

O estudo da Performance Art, ao longo dos capítulos anteriores, evidenciou o papel do corpo como locus de significação - um “corpo semiótico” capaz de articular iconicidade, indicialidade e simbolismo (Peirce, 1998; Santaella, 2004). Identificamos, em diálogo com autores como Schechner (2006), Foucault (1975; 1979), Eco (1984) e Barthes (1973), que a Performance Art emerge como campo privilegiado para experimentações radicais envolvendo risco, interação, política e transcendência. Nesse cenário, poucos artistas contemporâneos atingiram a proeminência e a coerência conceitual de Marina Abramović, cuja trajetória se estende de ações extremas na década de 1970 a performances de longa duração nos grandes museus do século XXI (Biesenbach, 2010).

Este capítulo propõe uma análise aprofundada das performances de Abramović, concebendo-as como uma dissidência semiótica que confronta as convenções institucionais, revela tensões políticas e espirituais e reconfigura a própria concepção de “corpo” na arte contemporânea. Ao longo das últimas sessões, delineamos o arcabouço teórico do “corpo semiótico”, ancorado nas categorias peirceanas (iconicidade, indicialidade, simbolismo) e no protagonismo do público como cointérprete (Eco, 1984; Barthes, 1973). Aqui, exploramos como esse constructo se manifesta de modo exemplar na obra de Abramović, cujo percurso se torna emblemático para verificar a potência e os limites da Performance Art na contemporaneidade.

A denominação “dissidência semiótica” alude não apenas ao fato de Abramović romper normas artísticas, mas também de subverter formas de leitura do corpo - escapando, por exemplo, à lógica do “corpo biopolítico” (Foucault, 1979) e à medicalização redutora, ao mesmo tempo que se oferece como locus de múltiplas interpretações.

Nesse sentido, Abramović corporifica um paradoxo: por um lado, ela se insere no circuito oficial da arte, chegando a exposições de grande prestígio; por outro, suas ações exploram dor, vulnerabilidade e interação radical, questionando o lugar da artista e do público. Assim, suas performances se situam num espaço de tensão e ambiguidade, que analisaremos a partir de exemplos cruciais.

A fim de contextualizar de forma adequada, este capítulo inicia com uma justificativa acerca dos objetos de estudo escolhidos e sua relevância para nossa tese. Em seguida, abordaremos as três performances específicas - Rhythm 0 (1974), Balkan Baroque (1997) e The Artist Is Present (2010) - para evidenciar como a iconicidade, indicialidade e simbolismo se articulam em dimensões fenomenológicas (primeiridade, secundidade, terceiridade) e comunicacionais (Eco, Barthes). Por fim, discutiremos o alcance político e espiritual dessas obras, reforçando a noção de dissidência semiótica e sua relevância nos debates contemporâneos sobre identidade, biopolítica e tecnicidade.

A escolha de três estudos de caso, em um universo tão extenso e heterogêneo como o da obra de Marina Abramović, não poderia ser guiada por critérios meramente exemplificativos ou por uma espécie de “amostragem representativa” genérica. Trata-se, aqui, de eleger situações-limite capazes de tensionar ao máximo a categoria de “corpo semiótico” tal como vem sendo construída ao longo desta tese, fazendo com que o modelo seja testado diante de configurações distintas de risco, mediação, memória e institucionalização. *Rhythm 0* (1974), *Balkan Baroque* (1997) e *The Artist Is Present* (2010) não aparecem, portanto, como três “grandes hits” de uma carreira, mas como um tríptico analítico em que corpo, público e dispositivo são redistribuídos sob regimes semióticos específicos.

O primeiro critério que orienta essa seleção é o da densidade problemática de cada obra em relação às questões centrais da pesquisa. Em *Rhythm 0*, o corpo da artista é exposto como zona de risco radical, atravessada pela possibilidade sempre iminente da violência; o público é convocado a operar essa violência em diferentes graus; os objetos disponíveis funcionam como índices potenciais de ferimento, cuidado, erotização ou destruição.

Aqui, o “corpo semiótico” se mostra em sua dimensão mais crua de indiciabilidade: marcas, gestos, feridas, hesitações, tudo devolve ao espectador a materialidade de um corpo que pode ser efetivamente atravessado pelos atos do outro. Em *Balkan Baroque*, desloca-se o foco do risco imediato para uma inscrição sógnica da memória traumática, em que o corpo da artista se torna arquivo vivo de um passado histórico ainda em combustão. Ossos, sangue, cantos, narrativas familiares e o contexto da Bienal de Veneza configuram um complexo simbólico em que o corpo já não é apenas superfície de impacto, mas médium de um luto político que excede o âmbito individual. Por fim, em *The Artist Is Present*, o risco físico se reconfigura em outra chave: o que está em jogo é a longa duração do olhar, a sustentação da presença e a construção de um espaço relacional em plena instituição museal, em que o corpo da artista opera como ícone de conexão, atenção e espelhamento afetivo.

Um segundo critério é o da variação contextual e institucional. *Rhythm 0* nasce no circuito de galerias experimentais europeias dos anos 1970, ainda sob o impacto das vanguardas e da body art, quando a documentação é precária e a relação com o público é menos mediada por protocolos institucionais rígidos. *Balkan Baroque* emerge no contexto de uma Bienal de Veneza atravessada pelas guerras dos Bálcãs, em que a performance é ao mesmo tempo denúncia, ritual e espetáculo internacionalizado, já com maior atenção à fotografia e à circulação midiática.

The Artist Is Present se inscreve, por sua vez, no coração de um grande museu de arte moderna, apoiado em campanhas de comunicação massiva, programas educativos, filas, regras de acesso, camerificação constante. Essa trajetória - da galeria experimental à bienal, da bienal ao museu global - permite observar como o “corpo semiótico” se reconfigura quando muda o ecossistema de mediação, sem que a tese recaia numa narrativa de “evolução” linear da performance.

Um terceiro critério é a robustez e a diversidade da documentação associada a cada caso. As três obras contam com dossiês relativamente amplos - registros fotográficos e audiovisuais, catálogos, depoimentos da artista, textos críticos, entrevistas, reencenações ou reapresentações em retrospectivas - que possibilitam aplicar o protocolo de análise proposto nesta pesquisa (camadas fenomenológicas, semióticas, tecnomediações, figurino, cadeia de interpretantes) de forma consistente e auditável. Sem esse lastro documental, a noção de “corpo semiótico” correria o risco de se apoiar apenas em descrições de segunda mão ou em memórias enviesadas; com ele, é possível confrontar diferentes versões e observar como cada camada de mediação reorienta a leitura da obra.

Por fim, há um critério estritamente semiótico que articula os três casos em um desenho triádico coerente com a própria base peirceana da tese. Em *Rhythm 0*, a ênfase recai sobre a secundidade - choque, resistência, impacto físico, índice da violência possível e realizada; em *Balkan Baroque*, o que se torna mais evidente é a terceiridade - o corpo como operador de símbolos, narrativas históricas, mitologias nacionais e discursos políticos; em *The Artist Is Present*, o que se destaca é a primeiridade das qualidades de presença e do olhar compartilhado, do silêncio versus o caos das filas e da mídia, que fazem do corpo uma imagem viva, um ícone de relação.

Não se trata de encaixar cada obra rigidamente em uma categoria, mas de reconhecer que cada uma delas privilegia um dos polos da tríade, permitindo observar como o “corpo semiótico” se desloca entre índice, símbolo e ícone em situações concretas.

Dessa forma, *Rhythm 0*, *Balkan Baroque* e *The Artist Is Present* compõem, juntos, um laboratório concentrado para esta tese: três situações emblemáticas, cronológica e institucionalmente distintas, que condensam problemas recorrentes do campo (risco, trauma, presença, arquivo, musealização) e oferecem condições favoráveis para o teste controlado da categoria “corpo semiótico”. O que se desenvolve nas subseções seguintes não é uma celebração da artista nem uma narrativa totalizante de sua carreira, mas a exploração rigorosa de como, nesses três pontos-nó, corpo, signo e mediação se entrelaçam de maneiras específicas - e de como esse entrelaçamento desafia e enriquece o modelo analítico que a tese põe em circulação.

8.1 *Rhythm 0* (1974): Vulnerabilidade e violência como subversão de sentido

Contextualização e descrição

Em 1974, no Studio Morra, em Nápoles, Abramović encenou *Rhythm 0*, performance que durou seis horas. Ela colocou à disposição do público 72 objetos - alguns inofensivos (pétalas de rosa, uvas), outros potencialmente letais (revólver carregado, navalha, tesoura) - e se postou imóvel, afirmando que assumiria completa responsabilidade pelos atos que lhe fossem infligidos. Dessa

forma, transferiu ao espectador a escolha de como usar tais objetos, tornando seu corpo um lugar de ação alheia (Biesenbach, 2010).

Numa leitura preliminar, poder-se-ia falar em autopassividade extrema. Contudo, a análise semiótica peirceana revela outro panorama: ao se “doar” como objeto, Abramović, de fato, convida a plateia a tornar-se coautora, gerando interpretações e ações cujo resultado é imprevisível (Eco, 1984).

O corpo, desse modo, se converte em representamen de um evento aberto, enquanto o “objeto” são as possibilidades extremas de violência e cuidado - reflexões sobre a humanidade que ali se testa. O interpretante (Peirce, 1998) se encarna nas reações sucessivas do público, que, por vezes, a agride, a despindo e até ameaçando-a com a arma.

Iconicidade, indicialidade e simbolismo:

. Iconicidade: A imagem de Abramović imóvel, entregando-se ao público, simboliza fragilidade. Sua postura lembra um “corpo-sacrifício” que se assemelha a imagens de mártires ou rituais de oferenda. Esse registro icônico desperta emoções imediatas (primeiridade).

. Indicialidade: As marcas deixadas pelos objetos, os arranhões na pele, o sangue que pode surgir - tudo indica a realidade do ato, impossível de ser meramente teatral. A dor e o perigo tornam-se índices que confirmam o caráter autêntico de violência ou cuidado (secundidade).

. Simbolismo: O confronto público com a possibilidade de ferir ou salvar a artista desencadeia interpretações sobre agressividade, sadismo, empatia, poder coletivo e a própria condição humana. Nesse plano simbólico (terceiridade), a performance questiona a convivência social com a violência. Em certa medida, prefigura debates sobre misoginia e passividade feminina, embora Abramović reivindique autonomia no ato de expor-se (Butler, 1990).

Dissidência semiótica em Rhythm 0

Nesse trabalho, localizamos a dissidência semiótica no sentido de que o corpo não está subsumido a um discurso médico ou disciplinar (Foucault, 1979), mas se entrega a uma lógica contrária: radicalmente aberta, sem garantias, dependendo do arbítrio público. Esse ato subverte a noção de que o corpo deva ser “preservado” ou “regulado”, pois Abramović, ao contrário, expõe-se a um regime de risco máximo, a um “campo de significação livre”.

O resultado é um chacoalhão moral, que obriga cada espectador a confrontar seu limite: quem se tornaria agressor ou protetor, e por quê? Assim, Rhythm 0 inaugura a marca de Abramović: uma performance-limite em que o “corpo semiótico” e a participação do público se fundem numa experiência irrepetível.

8.2 Balkan Baroque (1997): Ritual, memória e denúncia política

Cenário e objetivos

Em 1997, Abramović apresentou *Balkan Baroque* na 47ª Bienal de Veneza. O trabalho envolvia a artista limpando, incessantemente, ossos de animais em um porão escurecido, representando a limpeza de cadáveres após os horrores das guerras iugoslavas (Biesenbach, 2010).

Sentada em meio a pilhas de ossos, ela passava horas raspando e lavando, enquanto cantava canções folclóricas da Sérvia. Essa performance de grande impacto evocava tanto a culpa e o luto coletivo quanto a denúncia de barbáries ignoradas pela comunidade internacional.

Iconicidade, indicialidade e simbolismo:

. Iconicidade: A imagem de Abramović submersa em ossos, suja de sangue velho, cria um ícone poderoso que remete a rituais funerários ou sacrifícios antigos. A cena é visualmente impactante, ativando a primeiridade sensorial: o cheiro de ossos em putrefação, a visão do sangue, o esforço repetitivo.

. Indicialidade: O suor e o sangue incrustado (ainda que de animais) criam índices de esforço real (secundidade). A exaustão ao longo das horas, a voz que se cansa ao cantar e a imagem de Abramović mergulhando as mãos no líquido malcheiroso indicam concretamente a ação. Não há simulação; o corpo suporta o peso e a náusea genuínos (Schechner, 2006).

. Simbolismo: O sentido maior de *Balkan Baroque* transcende a materialidade, apontando para as mortes reais ocorridas nos conflitos dos Bálcãs. Desencadeia leituras sobre culpa, memória nacional, responsabilidade coletiva. Assim, no nível simbólico (terceiridade), a performance reencena a história recente, questionando a omissão e a banalização do terror.

Dissidência semiótica em *Balkan Baroque*

A dissidência semiótica aqui está na forma como Abramović manipula elementos ritualísticos, sem se subordinar a uma liturgia institucionalizada. Em vez de tratar a guerra como dado estatístico ou sob a ótica “médica” do trauma (Foucault, 1979), ela recorre a uma performance que “lava ossos”, como se quisesse purificar uma nação inteira. O corpo da artista vira um canal de memória e dor coletiva, recusando os discursos oficiais de anistia ou silêncio.

Assim, a Performance Art resgata uma significação livre (peirceana) em que o corpo e os ossos se tornam signos abertos a leituras políticas, culturais, espirituais, sem repousar em nenhuma codificação “higiênica”.

8.3 The Artist Is Present (2010): Presença icônica e interação silenciosa

Estrutura e repercussão

Entre 14 de março e 31 de maio de 2010, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), Abramović executou *The Artist Is Present*, performance na qual se sentava imóvel, em silêncio, encarando individualmente cada visitante que se dispunha a sentar à sua frente (Biesenbach, 2010). Sem poder falar ou fazer gestos interpretáveis como comunicação convencional, Abramović mantinha-se ali por sete horas diárias, seis dias por semana, ao longo de três meses. A fila do público estendia-se por horas, e muitos participantes saíam emocionados (alguns choravam, outros sorriam, alguns se sentiam perturbados).

Iconicidade, indicialidade e simbolismo:

. Iconicidade: A imagem de Abramović imóvel, vestida em trajes marcantes (vermelho, por exemplo), evoca a referência arquetípica do “monge em meditação” ou de estátuas religiosas. A pose icônica remete ao sagrado ou ao contemplativo, ativando primeiridade nos espectadores.

. Indicialidade: O cansaço, a fadiga acumulada ao longo de dias, tornam-se índices reais da persistência da artista (secundidade). O corpo sofre as consequências da imobilidade prolongada (dores, inchaços, necessidade de pausa controlada). Para o público que acompanha, esses sinais concretizam a dimensão física do acontecimento, eliminando a hipótese de encenação superficial.

. Simbolismo: Num nível simbólico, a performance discute presença, atenção plena e conexão humana sem mediações verbais (terceiridade). O “corpo semiótico” da artista, ao fixar o olhar em cada visitante, desperta interpretações sobre intimidade, espiritualidade, voyeurismo e até psicologia relacional. Assim, *The Artist Is Present* coloca em cena uma ritualização laica, onde o museu vira “templo” e o tempo prolongado vira “liturgia” (Merleau-Ponty, 2002; Santaella, 2003).

Dissidência semiótica: presença inversa à medicalização

Enquanto a medicalização enfatizaria correção de desvios, a regulação da postura e do comportamento, Abramović subverte tais lógicas ao escolher voluntariamente o desconforto do tempo estendido, expondo-se ao olhar massivo. O corpo aqui não está “em repouso clínico”; está em repouso performático, radicalmente aberto à interpretação do outro.

Desse modo, a “dissidência semiótica” se manifesta como desafio à pressa cotidiana e à normatização do encontro humano. Em vez de se adequar aos valores utilitários (Foucault, 1979), a artista propõe uma “inutilidade” ritual, proporcionando experiências de introspecção e empatia.

8.4 Perspectiva Peirceana da Dissidência

Revisitando a fenomenologia peirceana (Peirce, 1998), notamos que em cada uma das performances destacadas, Abramović orquestra, de maneira singular, as três categorias:

1. Primeiridade: a intensidade do choque inicial (Rhythm 0), a sensação visceral de se deparar com ossos ensanguentados (Balkan Baroque), ou a contemplação silenciosa e profunda (The Artist Is Present).
2. Secundidade: o embate físico (dor, cansaço, interação real com o público), gerando índices que confirmam a materialidade e a veracidade das ações.
3. Terceiridade: a interpretação cultural, o debate político, a dimensão simbólica que cada performance evoca, deslocando o corpo de um mero acontecimento para um discurso carregado de implicações éticas e estéticas.

Esse tripé expressa o que Lúcia Santaella (2004) denomina de “camadas de significação”; no corpo de Abramović, tais camadas se sobrepõem e se contaminam, resultando num fluxo semiótico que define a natureza subversiva da obra. O caráter “dissidente” advém do fato de que ela testa limites institucionais, “despacificando” o corpo e mobilizando interpretações que escapam ao estabelecido.

8.5 Implicações políticas, estéticas e espirituais

Política e desconforto

No plano político, a “dissidência semiótica” revela-se no modo como Abramović questiona normas comportamentais e sistemas de poder. Rhythm 0 problematiza a violência latente nas relações, Balkan Baroque denuncia as feridas de guerra que não se apagam com retóricas oficiais, e The Artist Is Present joga com a hierarquia museal, transformando o público em sujeito ativo que confronta a artista. Desse modo, a Performance Art se torna uma forma de “contra-pedagogia” (Schechner, 2006), provocando desconforto e reflexão.

Espiritualidade laica e ritual

Ademais, é inegável o componente ritual nas performances de Abramović. A repetição e a longa duração aproximam suas ações de práticas meditativas ou de penitência, embora deslocadas do contexto religioso tradicional. Essa reapropriação do corpo como veículo de transcendência tangencia correntes fenomenológicas que veem no corpo não apenas um objeto, mas uma “moldura” da experiência de ser no mundo (Merleau-Ponty, 2002). Assim, as performances

suscitam dimensões de presença e alteridade que lembram ritos arcaicos, reanimados sob a perspectiva de uma arte radicalmente contemporânea.

Estética da resistência e sedução

Por fim, a dissidência semiótica traduz-se numa estética da resistência, mas também de sedução. Abramović atua dentro do sistema artístico, participando de bienais e exposições, porém sem renunciar ao caráter extremo de suas intervenções. Nessa tensão entre a espetacularização midiática e a persistência do desconforto real, suas performances atualizam o paradoxo de querer libertar o corpo em meio a instituições que, de certa forma, o acolhem e o limitam. O conceito de “corpo semiótico” faz ver que cada escolha de Abramović - desde a lentidão silenciosa até a exploração de dor e nudez - inscreve-se em múltiplos circuitos interpretativos, expandindo as fronteiras do tolerável e do compreensível.

Abramović como dissidência semiótica no panorama contemporâneo

A análise das performances de Marina Abramović - *Rhythm 0* (1974), *Balkan Baroque* (1997) e *The Artist Is Present* (2010) - confirma seu papel como dissidência semiótica que extrapola moldes institucionais, revisita rituais ancestrais e convoca o público a se tornar coautor e intérprete. Em cada obra, o corpo manifesta iconicidade (imagens poderosas que evocam memórias e sensações), indiciabilidade (marcas reais de dor, esforço ou repetição) e simbolismo (leituras que remetem à cultura, política, espiritualidade).

Tais elementos, interpretados à luz da fenomenologia peirceana (primeiridade, secundidade, terceiridade), evidenciam a complexidade de um “corpo semiótico” que não pode ser reduzido a objeto estético ou disciplinar.

Trata-se de um corpo que reencena conflitos históricos e pessoais, denuncia violências, questiona normalizações e, ao mesmo tempo, se presta a experiências de quietude, contemplação e empatia. “Dissidência” aqui significa insurgir-se contra a passividade ou a sujeição a normas médicas, museológicas ou midiáticas, para reabrir o corpo como terreno de desvelamento semiótico (Foucault, 1979). A presença real, o risco e a interação emergem como catalisadores de leitura, em que o público reflete sobre si mesmo, sobre a artista e sobre as condições do entorno.

Assim, a obra de Abramović inspira uma reflexão mais ampla sobre a Performance Art: mostra-se possível usar o corpo para escapar aos discursos medicalizantes e normativos, projetando-o como “campo de significação livre” (capítulo 4.4), mas sem negligenciar as dinâmicas institucionais e tecnológicas que permeiam o mundo contemporâneo (Santaella, 2003).

No “corpo semiótico” de Abramović, encontramos tanto a dor e o cansaço (secundidade) quanto a transcendência e a comunhão (primeiridade) e, sobretudo, a riqueza de símbolos e debates

(terceiridade) que cada performance carrega. Esse legado permanece aberto, pronto para ser reatualizado em novos contextos e por novas gerações de performers, sublinhando o caráter inesgotável do corpo na arte.

8.6 Metodologia de Análise - Matriz Tridimensional

Signo (corpo) + Objeto (contexto) + Interpretante (mente / público) e as “Dimensões do Corpo Semiótico”.

A proposta de investigar o “corpo semiótico” na Performance Art requer um arcabouço metodológico que dê conta, simultaneamente, da materialidade corpórea, do ambiente sócio-histórico em que a ação ocorre e das diversas interpretações que emergem em torno dessa ação.

Para tanto, fundamentamo-nos na teoria semiótica peirceana, especialmente no que se refere à noção de triadicidade do signo (Peirce, 1998), bem como nos desdobramentos contemporâneos que autores como Umberto Eco, Roland Barthes, Lúcia Santaella e Richard Schechner trouxeram ao debate sobre texto, participação do público e processos comunicacionais (Eco, 1984; Barthes, 1973; Santaella, 2004; Schechner, 2006).

Nos capítulos anteriores, argumentamos que o “corpo semiótico” se define pela articulação entre iconicidade, indicialidade e simbolismo, ao mesmo tempo em que se insere em uma fenomenologia peirceana de primeiridade, secundidade e terceiridade. Reconhecemos, porém, que essa abordagem conceitual não esgota a complexidade do acontecimento performático, pois este envolve práticas e interpretações multidimensionais, sempre em processo. Daí a necessidade de uma matriz tridimensional de análise que nos permita mapear, de forma sistemática, as inter-relações entre:

1. Signo (corpo),
2. Objeto (contexto) e
3. Interpretante (público).

Tal matriz parte do pressuposto peirceano de que o signo se constitui enquanto tal pela relação triádica entre um representamen (o que age como signo), um objeto (aquilo a que o signo se refere) e um interpretante (o efeito que o signo produz em quem o percebe) (Peirce, 1998).

Ao adaptar essa triade ao estudo da Performance Art, substituímos o termo “representamen” por “Signo (corpo)”, destacando que o corpo do performer se converte em principal fonte de signos; atribuímos ao “Objeto” a noção de “contexto”, ressaltando o ambiente sociopolítico, institucional e cultural que envolve a ação; e alocamos ao “Interpretante” a função do “público” (físico ou virtual), que não apenas decifra, mas constrói sentidos em torno da performance. E, para além disso,

articulamos as ‘Dimensões do Corpo Semiótico’- vide Tabela 3 - para uma melhor complementação epistemológica.

Em que sentido essa matriz nos ajuda a conduzir uma análise rigorosa das performances de, por exemplo, Marina Abramović ou de outros artistas relevantes (Orlan, Stelarc, Ana Mendieta, Chris Burden, etc.)? A seguir, delineamos cada eixo da matriz, demonstrando como se articulam para compor um processo metodológico capaz de revelar a dinâmica semiótica do corpo na arte performática.

A) Signo (corpo): da fenomenologia peirceana ao “corpo semiótico”

No centro de nossa matriz está o corpo - entendido como o principal “representamen” no contexto performático. Conforme discutido nos capítulos 4 e 5, o corpo do performer encarna a materialidade viva que aciona processos icônicos (imagens que evocam associações), indiciais (marcas de dor, cansaço, presença factual) e simbólicos (leituras culturais, políticas, espirituais).

Esse “corpo semiótico” não é meramente um objeto de representação, mas sim um agente que gera signos em fluxo, em sintonia com a lógica triádica de Peirce (Fenomenologia: primeiridade, secundidade, terceiridade).

1. Primeiridade: Qualidades imediatas, sensações, impressões que o corpo desperta (por exemplo, a imobilidade de Abramović em *The Artist Is Present*, que causa impacto sensorial instantâneo).

2. Secundidade: O embate real com o espaço, o tempo, a dor ou o risco (ex.: cortes, sangue, suor, tensão muscular). Aqui o corpo se apresenta como índice, pois atesta fatos (Schechner, 2006).

3. Terceiridade: As convenções, intertextualidades e códigos culturais que o corpo carrega (conotações religiosas, políticas, de gênero etc.), configurando o plano simbólico (Santaella, 2004).

Metodologicamente, analisar o corpo como signo implica:

. Observar os gestos, a expressão facial, a postura e a duração da ação, identificando elementos icônicos (similaridades com imagens conhecidas), indícios de esforço ou dor (secundidade) e símbolos que podem ser lidos a partir do repertório cultural (terceiridade).

. Descrever como esses elementos se concatenam em cada momento da performance, compreendendo que a Performance Art não é estática: a cada passo, o corpo pode “falar” de forma diferente. Por exemplo, Abramović, em *Rhythm 0*, passa de um estado inicial de

tranquilidade a um estado de vulnerabilidade crescente, criando novos índices (ferimentos) e novos símbolos (violência ou empatia do público).

Assim, o corpo como signo requer um mapeamento cuidadoso das configurações semióticas em jogo, sempre atento à fenomenologia peirceana que enfatiza as diferentes dimensões de experiência (Peirce, 1998).

B) Objeto (contexto): escopo sociocultural, político e histórico

Em Peirce, o “objeto” é aquilo a que o signo se refere, ou seja, a “coisa” que o signo está, de algum modo, objetivando ou representando (Peirce, 1998). Na Performance Art, o contexto - seja ele institucional, social, político, geográfico ou histórico - funciona como esse “objeto” que o corpo (signo) traz à tona ou transforma. Não se trata de dizer que o contexto é algo estável ou único; ao contrário, o contexto é múltiplo, podendo incluir:

1. Instituições de arte (museus, galerias, bienais): definem protocolos, regras de exibição, limites de segurança, expectativas curatoriais.
2. Ambiente sociopolítico: guerras, conflitos étnicos, censura, políticas de gênero, colonialidade.
3. Ritualidades e religiosidades: práticas que, mesmo não sendo oficiais, podem ser evocadas pelo performer.
4. História pessoal do artista: no caso de Abramović, por exemplo, suas experiências na antiga Iugoslávia, a parceria com Ulay, o interesse por misticismo oriental etc.

Metodologicamente, a análise do contexto implica:

- . Levantar dados sobre o local e a data da performance, identificando aspectos relevantes da conjuntura (crise política, movimentos sociais, tradições culturais) que podem incidir sobre o sentido atribuído ao corpo em ação.
- . Investigar como a performance se insere no circuito artístico (ex.: Bienal de Veneza, MoMA), levando em conta as possibilidades e restrições que tais espaços e instituições impõem.
- . Mapear discursos midiáticos, registros históricos ou debates teóricos que ajudam a compreender os símbolos culturais acionados pela performance.

A articulação entre “corpo” e “contexto” revela, portanto, se a performance reitera ou subverte valores sociais, se ela critica ou reforça normas, se a ação se configura como transgressão ou ritualização.

Nessa perspectiva, Lucia Santaella (2003) aponta que o pós-humano e as tecnologias midiáticas podem ampliar o contexto para dimensões virtuais, abrindo ainda mais o espectro de significados e regimes de visibilidade.

C) Interpretante (público): participação, coconstrução e redes de significados

O terceiro termo da triade, interpretante, denota o resultado (conceitual, emocional, prático) que o signo produz em quem o lê (Peirce, 1998). Em nossa matriz, o interpretante passa a ser o público (físico ou virtual) que presencia e reage à performance.

Já desenvolvemos a ideia de que, no “corpo semiótico”, o público não é um receptor passivo, mas sim um intérprete ativo (Eco, 1984; Barthes, 1973), potencialmente engajado no desenrolar da ação. Esse engajamento pode ser:

1. Físico: quando o público efetivamente manipula o corpo do artista (caso de Rhythm 0) ou participa de uma ação coletiva.
2. Emocional: reações de empatia, desconforto, repulsa, compaixão, fascínio.
3. Cognitivo: elaboração de interpretações discursivas, sejam imediatas, sejam mediadas pela crítica, documentários, registros ou debates online.
4. Político-social: dependendo do contexto, o público pode tomar partido, protestar, apoiar ou criticar as implicações sociais da performance.

Analisar o público como interpretante demanda:

- . Observar comportamentos e reações in loco, quando possível, ou estudar registros documentais (fotografias, vídeos, relatos de espectadores).
- . Levantar a repercussão midiática e acadêmica para compreender como o sentido se prolifera após a performance, criando uma espécie de “semiose infinita” (Peirce, 1998).
- . Mapear divergências de interpretação, sinais de conflito ou adesão. Por exemplo, em *The Artist Is Present*, muitos visitantes se emocionaram, choraram, sentiram catarse; outros se entediaram ou criticaram o suposto “espetáculo midiático” (Biesenbach, 2010). Tais reações são interpretantes que constroem (ou desconstróem) a aura da obra.

Dessa forma, a metodologia envolve coleta e análise de depoimentos do público, seja em plataformas digitais ou em publicações críticas, além do exame das “performances do público” no

interior da ação artística (Schechner, 2006). A Performance Art, ao envolver o espectador tão ativamente, torna a reação um componente crucial do sentido. Em termos peirceanos, cada ação do público gera novos signos, que por sua vez exigem novos interpretantes, instaurando um jogo contínuo de interpretações (Eco, 1984).

Integração Metodológica: “Corpo Semiótico” como fio condutor

A tríade signo (corpo), objeto (contexto) e interpretante (público) não deve ser tomada como compartimentos estanques; ao contrário, ela estrutura a observação e análise de modo a evidenciar inter-relações. Em síntese:

1. Identificação do Signo (corpo): Quais gestos, expressões, durações e posições do performer se destacam? Que elementos icônicos, indiciais ou simbólicos emergem da corporeidade em cena?
2. Determinação do Objeto (contexto): Qual o recorte sociopolítico, institucional e cultural em que a performance se desenvolve? Quais regras, valores ou tensões podem incidir na leitura do corpo? (Foucault, 1979).
3. Exame do Interpretante (público): Como o público reage, presencial e virtualmente? Como os críticos, acadêmicos e meios de comunicação interpretam (ou reconstróem) a performance? Que divergências surgem? (Eco, 1984; Barthes, 1973; Santaella, 2003).

Dentro desse esquema, o “corpo semiótico” não é apenas uma ferramenta analítica, mas a própria realidade do corpo em performance, que se manifesta e se transforma ao longo da ação, abrindo-se às mediações do contexto e às interpretações do público. Tal concepção metodológica assume explicitamente um caráter processual: não basta descrever a performance “como se fosse um objeto estático”; urge acompanhar a evolução dos signos corporais, as variações de contexto e as respostas interpretativas que se desdobram em tempo real (Schechner, 2006).

Exemplificação Prática: Aplicação Inicial

Para ilustrar a aplicabilidade dessa metodologia, poderíamos revisitar performances já mencionadas (p. ex., *Rhythm 0*, *Balkan Baroque*, *The Artist Is Present* de Abramović) ou obras de outros artistas:

. Signo (corpo): Em *Rhythm 0*, Abramović imobiliza-se, entregando-se como “matéria signica” ao público. Observamos se o corpo demonstra stress físico ou emocional, se há reações fisiológicas visíveis etc.

. Objeto (contexto): A performance ocorre em Nápoles, em 1974, num ambiente de efervescência cultural e de certa abertura nas vanguardas. O contexto é de contracultura e experimentação, mas também de possíveis tensões sociais quanto à violência.

. Interpretante (público): Relatar e catalogar as reações daqueles que interagiram, examinar relatos de quem aplaudiu ou se afastou horrorizado, verificar a repercussão na imprensa local e internacional.

Repetindo esse procedimento em outras obras, consolidamos um percurso metodológico coerente com a complexidade da Performance Art. Assim, a tríade adaptada da teoria peirceana não apenas organiza a observação, mas revela camadas profundas de semiose que atravessam cada instante do acontecimento.

8.7 Vantagens e Possíveis Limitações

Vantagens

1. Clareza estrutural: Ao partir de um modelo triádico (signo/objeto/interpretante), garantimos uma sistemática coerente com o espírito da semiótica peirceana, situando cada elemento fundamental de forma explícita.
2. Abertura interdisciplinar: A inclusão de “contexto” como “objeto” e “público” como “interpretante” possibilita abarcar dimensões sociológicas, antropológicas e políticas (Butler, 1990), sem perder o foco semiótico.
3. Dinamismo: A Performance Art é ação e processo; o método proposto reforça essa processualidade, pois reconhece a evolução temporal e a interação como centrais.

Limitações

1. Abordagem intensiva de dados: Exige coleta e análise de diversos materiais (registros audiovisuais, depoimentos de público, críticas de imprensa), o que pode ser complexo de executar integralmente.
2. Risco de sobreposição: Em alguns casos, signo (corpo) e objeto (contexto) podem se confundir: o corpo também é parte do contexto sociocultural. Porém, a distinção metodológica serve como recurso heurístico para organizar a observação.
3. Diversidade interpretativa: O interpretante não é uno, mas múltiplo, o que demanda atenção para não reduzir o público a um bloco monolítico. Faz-se necessário tratar a pluralidade de reações e perspectivas.

No entanto, tais limitações não invalidam a metodologia; antes, indicam a necessidade de aplicação cuidadosa e reflexiva, reconhecendo o caráter aberto e heterogêneo da Performance Art (Eco, 1984; Barthes, 1973).

Diálogo com o “Corpo Semiótico”

Retomando o conceito de “corpo semiótico” (capítulo 4), vemos que a matriz tridimensional - Signo (corpo) + Objeto (contexto) + Interpretante (público) - materializa, metodologicamente, os pressupostos desse constructo. Lembramos que o “corpo semiótico” se baseia na:

- . Iconicidade (resgate de imagens e semelhanças),
- . Indicialidade (vestígios materiais de esforço e presença) e
- . Simbolismo (códigos culturais e discursos políticos).

Essas três manifestações do signo (Peirce, 1998) demandam necessariamente a interação com o contexto (onde se localizam referências, normas, tensões históricas) e com o público (que atualiza ou resignifica os índices, ícones e símbolos). Em outras palavras, a matriz triádica que propomos é a operação concreta de se ler o “corpo semiótico” em suas múltiplas dimensões semióticas e fenomenológicas (Peirce, 1998; Santaella, 2004).

Passos Futuros de Investigação

Com a definição desta Metodologia de Análise (capítulo 5.1), pretendemos aplicar, no segmento seguinte (capítulo 5.2 e posteriores), esse esquema triádico às performances emblemáticas de Marina Abramović, mas também, quando oportuno, a outras criações contemporâneas que ilustrem diferentes dimensões do “corpo semiótico”. Em linhas gerais, nosso procedimento envolverá:

1. Seleção de obras: priorizando casos que evidenciem singularidades (dor, interação pública, tecnologia, ritual etc.).
2. Coleta e exame de dados: vídeos, fotografias, entrevistas, críticas, depoimentos de público (quando disponíveis).
3. Aplicação da matriz:
 - . Signo (corpo): identificação dos elementos icônicos, indícios físicos e símbolos encenados.
 - . Objeto (contexto): análise do ambiente institucional, político, histórico e cultural, incluindo a biografia do artista.

. Interpretante (público): busca de reações e leituras, divergentes ou convergentes, que apontem para a pluralidade de sentidos.

4. Sintetização e discussão: cotejando os achados com a literatura teórica (Peirce, Eco, Barthes, Santaella, Foucault, Butler, Haraway etc.) para aferir como se manifesta a semiose corporal e quais implicações surgem em termos de ativismo, espiritualidade, pós-humanismo ou outras dimensões.

Dessa maneira, a pesquisa ganha uma coerência interna que dialoga com o horizonte metodológico das humanidades, combinando análise qualitativa (característica da semiótica interpretativa) com a complexidade empírica inerente à Performance Art. Acreditamos que tal percurso iluminará, de forma sistemática, a ideia de que o corpo, na performance, não é meramente suporte ou meio, mas “corpo semiótico” - um campo aberto de significação que depende da confluência entre o sujeito que performa, o contexto que molda e o público que interpreta.

Capítulo 9 - Rhythm 0 (1974):
O corpo como zona de risco negociado



9.1 Contexto e “partitura” da ação

Realizada em 1974, na Galleria Studio Morra, em Nápoles, Rhythm 0 é a quinta e última peça da série Rhythms (1973-1974), conjunto de trabalhos em que Marina Abramović testa sistematicamente os limites entre abandono e controle, presença e passividade, corpo e violência. Ao longo de seis horas, a artista se coloca em estado de disponibilidade extrema, deslocando o problema da “expressão” para o da exposição radical do corpo às forças - simbólicas e materiais - que o atravessam.

No plano mais literal, a “partitura” da ação é de uma simplicidade perturbadora: em um espaço sem separação entre artista e público, Abramović permanece imóvel, de pé, enquanto, sobre uma mesa próxima, são dispostos 72 objetos, acompanhados de um pequeno texto de instruções. Entre eles, há itens associados ao cuidado (rosa, pena, pão, uvas, mel, vinho, perfume), ao corte e à dor (tesoura, navalhas, escopo, pregos, barra de metal) e, de forma extrema, à possibilidade de morte (uma arma carregada com uma bala). As instruções, impressas e deixadas ao alcance do público, dizem essencialmente: “Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim como vocês desejarem. Eu sou o objeto. Durante este período, assumo total responsabilidade. Duração: 6 horas (20h-2h)”.



Figura 23 — “Rhythm 0”, 1974. Marina Abramović. (Fonte: MAI).

Esta “partitura” escrita define um quadro de acontecimentos - duração, posição do corpo, objetos disponíveis, suspensão de responsabilidade - e, ao mesmo tempo, abre um campo de indeterminação radical: nada diz como os objetos devem ser usados, nem estabelece qualquer limiar de aceitabilidade. É aí que reside o gesto decisivo da obra: ao declarar-se “objeto” e abdicar, performativamente, de sua agência visível, Abramović transfere ao público o eixo da decisão ética

e afetiva. Rhythm 0 deixa de ser apenas uma performance sobre resistência física ou dor para se tornar um dispositivo experimental que pergunta: “até onde o público irá, quando não há consequências explícitas para o exercício de poder sobre um corpo vulnerável?”.

9.2 Dispositivos e objetos (nota de mediação)

A compreensão de Rhythm 0 como estudo de caso do “corpo semiótico” exige atenção minuciosa aos dispositivos materiais que organizam a situação. Não há palco elevado nem barreira física que separe artista e visitantes: Abramović e o público compartilham o mesmo plano espacial, anulando a distância confortável do olhar “de fora”. Essa copresença espacial é fundamental, pois transforma o público em co-autor da peça - não apenas espectadores, mas operadores efetivos dos objetos e, portanto, co-responsáveis pelos acontecimentos.([Wikipedia][1])

A mesa com 72 objetos funciona como eixo do dispositivo. Longe de ser um simples “recurso cênico”, ela condensa, de forma silenciosa, um regime de possibilidades: de um lado, objetos de cuidado e prazer (flores, alimento, vinho, perfume); de outro, instrumentos de corte, perfuração, impacto e morte (tesouras, lâminas, pregos, barra de ferro, pistola carregada). Essa curadoria mínima de coisas desenha um gradiente de ações em potencial - do gesto afetuoso à violência extrema - que será explorado progressivamente pelo público.

A mesa aparece, assim, como um misto de altar, laboratório e arsenal: lugar em que se materializa a interface entre desejo, curiosidade, sadismo, empatia e medo.

Do ponto de vista da mediação, cada objeto é um operador de desresponsabilização parcial: ao escolher a arma, a lâmina, a rosa ou a taça de vinho, o participante pode atribuir à “situação artística” uma parte da autoria do gesto - “é a performance que pede”, “é o que está à disposição”. O dispositivo desenhado por Abramović torna visível essa ambivalência: os objetos não “obrigam” ninguém a nada, mas oferecem continuamente a tentação de testar o limite seguinte.

O “corpo semiótico” que se configura ali é inseparável desse arranjo de coisas: são elas que modulam os tipos de signo (carinho, ameaça, humilhação, morte) que podem ser inscritos sobre o corpo da artista e sobre o corpo coletivo do público.

9.3 Aplicação das camadas A-E (Dimensões do Corpo Semiótico - vistos na Tabela 3)

Ao aplicar o modelo analítico do “corpo semiótico” a Rhythm 0, é possível perceber como as cinco camadas propostas - presença/duração/silêncio; ícone/índice/símbolo; tecnomediações; vestir/figurino; memória/afetividade - não operam de forma isolada, mas se entrelaçam na construção de um acontecimento que permanece, décadas depois, como um dos casos paradigmáticos da performance art.

Camada A - Presença, duração e silêncio

Durante seis horas, entre 20h e 2h, a presença de Abramović é, ao mesmo tempo, máxima e mínima: ela está inteira ali, em exposição absoluta, mas abdica de qualquer gesto que não seja o de permanecer. A duração estendida não é mero dado cronológico: à medida que o tempo avança, a atmosfera muda, a coragem aumenta, a curiosidade se contamina. Relatos sugerem que, nas primeiras horas, o público se aproxima com cautela: pequenas gentilezas, flores, beijos tímidos, tentativas de levantar-lhe os braços. Com o passar do tempo, a passividade radical da artista - que não recua, não resiste, não se protege - produz um deslocamento de percepção: aquele corpo silencioso deixa de ser apenas “uma artista em performance” e passa a ser percebido, por alguns, como corpo disponível, manipulável, quase coisa (vide QR Code ao final do capítulo).

Esse silêncio ativo - a recusa em verbalizar, negociar ou interromper - é central para a camada fenomenológica: é ele que obriga cada participante a lidar com a própria experiência de desconforto, excitação, medo ou indiferença. O “corpo semiótico” aqui se manifesta como superfície de projeção, mas também como espelho: quanto mais a artista não reage, mais o público é confrontado com o próprio gesto. A duração, por sua vez, funciona como amplificador de tensões: o que talvez fosse vivido como experiência breve e curiosa, em minutos, converte-se, em horas, numa espiral de intensificação que autoriza a passagem do jogo à crueldade.

Camada B - Ícone, índice e símbolo

Do ponto de vista sógnico, o corpo de Abramović circula, ao longo da ação, por diferentes funções. No início, ele aparece como ícone: figura reconhecível de uma jovem mulher, artista, inserida no contexto de uma galeria de arte europeia dos anos 1970. A sua disponibilidade, entretanto, rapidamente reconfigura esse ícone em índice: as marcas que começam a se acumular - roupas rasgadas, cortes na pele, espinhos cravados no abdômen, vestígios de toque e agressão - são sinais físicos de ações concretas, rastros materiais de decisões tomadas pelo público.

À medida que a performance se torna conhecida, esses índices se estabilizam em símbolos. A pistola carregada, apontada à cabeça da artista por um participante, deixa de ser apenas um episódio extremo para se converter em emblema da peça - uma espécie de síntese simbólica da pergunta central: o que acontece quando nenhuma sanção explícita limita a violência sobre um corpo vulnerável? De forma semelhante, a nudez parcial alcançada ao final da ação, resultante do rasgar das roupas, passa a simbolizar, nas leituras posteriores, não apenas a vulnerabilidade de Abramović, mas o quanto o público esteve disposto a desumanizá-la.

Em muitos textos críticos recentes, Rhythm 0 torna-se símbolo de uma dimensão sombria da psicologia coletiva e de dinâmicas de gênero e poder: a facilidade com que um corpo feminino pode ser exposto à violência quando normas de proteção são suspensas.

Camada C - Tecnomediações e documentação

Embora concebida como experiência ao vivo, Rhythm 0 nos chega hoje sobretudo através de registros: fotografias em preto e branco e cor, slides, depoimentos, textos críticos, reconstruções museológicas. O que vemos, por exemplo, em catálogos e exposições posteriores é muitas vezes um arranjo-objeto que reconfigura a performance como instalação: a mesa com 72 objetos cuidadosamente dispostos, acompanhada por uma projeção de 35mm com 69 imagens da ação original.

Nessa camada, o “corpo semiótico” se desdobra em corpos de imagem: enquadrado, recortado, ritmado pela lógica das lentes e da edição, o acontecimento de 1974 é reorganizado em séries narrativas. Certas fotos - a artista imóvel, cercada por participantes; o close do rosto em lágrimas; o momento em que alguém lhe aponta a arma - tornam-se canônicas e passam a ocupar lugar privilegiado na circulação midiática. A escolha dessas imagens, os textos que as acompanham, o modo como são exibidas em retrospectivas e museus participam da produção de sentido tanto quanto a ação original.

Ao enfatizar a tecnomediação, a análise reconhece que Rhythm 0 continua a se re-performar em cada novo contexto de exibição: no MoMA, em 2010, a instalação da mesa com objetos e slides inscreve a obra num circuito institucional de legitimação; em textos recentes da imprensa e da crítica, ela é reinscrita em debates contemporâneos sobre abuso, misoginia, violência de Estado e confiança nas estruturas de poder.

Camada D - Vestir/figurino como dispositivo semiótico

Apesar de muitas vezes comentada a partir dos objetos “espetaculares” (arma, lâminas, espinhos), Rhythm 0 opera também por meio de um dispositivo vestimentar cuidadosamente pensado. Abramović inicia a performance vestida de forma simples, com roupa cotidiana, neutra o suficiente para não remeter a um personagem específico, mas ainda assim marcada pelo gênero: é o corpo de uma mulher, jovem, em trajes “comuns”. Essa aparente neutralidade faz do figurino um campo aberto de projeção: é sobre esse corpo “qualquer” que o público vai inscrever, progressivamente, erotização, desnudamento, agressão.

A decisão de não performar uma personagem (sacerdotisa, guerreira, figura histórica) e, ao mesmo tempo, de não se apresentar nua desde o início tem implicações decisivas. Rasgar as roupas com lâminas, expor partes do corpo, tocar intimidades - tudo isso requer ações concretas do público, que precisa decidir atravessar a barreira simbólica do vestuário. O figurino funciona, assim, como membrana ética: é ele que torna visível a passagem de um tratamento relativamente respeitoso do corpo vestido para uma lógica de violação do corpo desnudado. A cada rasgo e cada corte, não é apenas o tecido que se altera, mas a própria configuração do “corpo semiótico”: o que era ícone de presença artística torna-se índice de vulnerabilidade, símbolo de objetificação.

Camada E - Memória, afetividade e cadeia de interpretantes

Por fim, Rhythm 0 mostra com clareza o quanto o “corpo semiótico” se prolonga em cadeias de interpretantes que excedem a situação original. A performance foi recontada incontáveis vezes: em entrevistas em que Abramović afirma ter aprendido, ali, que “se você deixa tudo nas mãos do público, eles podem matá-la”; em textos críticos que destacam a experiência como laboratório extremo da psicologia de massa; em matérias de imprensa que a retomam à luz de debates contemporâneos sobre violência de gênero e abuso de poder.

Esses recontos não são apenas comentários: eles reconfiguram a própria obra. Quando, em listas de “maiores performances da história”, Rhythm 0 é destacada pela capacidade de expor, de forma brutal, as sombras do comportamento coletivo, isso adiciona uma camada simbólica que passa a fazer parte da recepção global da peça.([Wikipedia][1]) Em paralelo, o público que toma contato com a obra apenas por meio desses relatos é afetado por um conjunto de emoções - horror, fascínio, indignação, admiração pela coragem da artista - que passam a integrar a memória social do trabalho. Nesta camada, o “corpo semiótico” é, ao mesmo tempo, o corpo de 1974 e o corpo que continua a atuar hoje, como imagem e como narrativa. Cada novo leitor, espectador ou pesquisador torna-se mais um elo na cadeia de interpretantes que mantém Rhythm 0 viva, mas também a transforma. Assim, a obra deixa de ser apenas um evento histórico e se torna um operador conceptual de longo curso, constantemente reativado por novas perguntas e novos contextos.



Figura 24 — “Rhythm 0 - Colagem”, 1974. Marina Abramović. (Fonte: MAI / Elaborado pelo autor).

9.4 Riscos, ética e participação do público

Rhythm 0 é, por definição, um experimento de risco. Não apenas risco físico para a artista - cortes, ferimentos, possibilidade real de morte - mas risco ético para todos os envolvidos: o público, a instituição, a própria história da arte. Ao declarar-se “objeto” e assumir “total responsabilidade” pelo que pudesse acontecer, Abramović tensiona ao máximo a fronteira entre liberdade artística e vulnerabilidade radical do corpo. Esse gesto não elimina a responsabilidade dos participantes; ao contrário, torna-a inescapavelmente visível.

A literatura crítica que se debruça sobre a peça destaca justamente essa dimensão de responsabilização do espectador. Em *No Innocent Bystanders*, Frazer Ward mostra como trabalhos dessa geração desmontam a figura confortável do “observador inocente”: ao convidar o público a agir, Rhythm 0 coloca cada participante diante de um dilema concreto - tocar ou não tocar, cuidar ou ferir, intervir para proteger ou permanecer cúmplice pela omissão.([Wikipedia][1]) Dessa perspectiva, o trabalho pode ser lido como uma espécie de laboratório ético, no qual o comportamento coletivo se revela, com brutalidade, quando sanções externas são suspensas.

O risco, aqui, não é apenas físico, mas também simbólico: a performance expõe o quanto normas sociais de respeito e empatia podem ser rapidamente corroídas quando um corpo é apresentado como passível de uso irrestrito. A escalada de gestos - do carinho à humilhação, da curiosidade à crueldade - mostra que a violência não emerge como exceção isolada, mas como efeito de um campo de permissividade crescente. Nesse sentido, Rhythm 0 dialoga, de modo inquietante, com experimentos clássicos da psicologia social (Milgram, Stanford), frequentemente citados em textos sobre a obra, mas o faz desde dentro da linguagem da arte, usando o próprio corpo como dispositivo de prova.

Do ponto de vista da ética contemporânea em pesquisa, é evidente que Abramović assume riscos que hoje seriam difíceis de legitimar em protocolos institucionais. No entanto, é precisamente por essa radicalidade que o caso se torna importante para a presente tese: ele revela, de forma cristalina, o quanto a performance art pode funcionar como espaço de explicitação dos limites da responsabilidade, da violência e da coautoria. O “corpo semiótico” de Rhythm 0 não é apenas o corpo vulnerável da artista, mas o corpo ético do público, exposto em sua capacidade de cuidado e de destruição.

9.5 Documentação, reperformance e cadeia de interpretantes

A distância temporal que nos separa de 1974 faz com que Rhythm 0 exista, hoje, majoritariamente como arquivo: fotografias, slides, textos, relatos orais, reconstruções museológicas. A instalação que reúne a mesa com os 72 objetos e uma projeção de slides com imagens da performance - apresentada em instituições como o MoMA e o Guggenheim - reconfigura a obra como um híbrido

entre documento e reapresentação: não se trata de uma “reperformance” no sentido estrito, mas de uma atualização espacial do vestígio.

Esse estatuto documental é ambivalente. Por um lado, ele garante a sobrevivência da obra e permite sua circulação em contextos onde a performance ao vivo seria impossível ou indesejável. Por outro, ele redistribui o foco: o que o público encontra nessas reconstruções não é a experiência do risco em si, mas sua memória visual e textual. O “corpo semiótico” de Rhythm 0 passa a ser, nessas versões, um corpo de imagens - corpos de quem fotografou, editou, selecionou - e o espectador é convidado a ocupar o lugar de testemunha tardia, não mais de agente direto.

No plano das reperformances, Rhythm 0 ocupa um lugar peculiar na obra de Abramović. Diferentemente de outras peças que ela própria reencena ou transmite a outros performers (como em *Seven Easy Pieces*), Rhythm 0 é tão extremada na suspensão de limites que dificilmente poderia ser repetida em condições idênticas sem incorrer em riscos éticos e legais ainda mais graves hoje. O que se vê, em vez disso, são ecoações: artistas que retomam, em chave própria, a ideia de disponibilizar o corpo ao público, ou de tornar explícita a violência potencial do olhar e do toque. Essas obras não são “cópias”, mas interpretantes - respostas criadoras a um problema inaugurado, em grande escala, por Rhythm 0.

Do ponto de vista desta tese, interessa menos mapear exaustivamente essas repercussões do que compreender o modo como elas alimentam a cadeia de interpretantes que mantém viva a obra de 1974. Cada texto crítico, cada menção em cursos e livros de história da arte, cada comparação com experimentos de psicologia social amplifica e reorienta o significado da performance. Na medida em que o “corpo semiótico” é, aqui, inseparável de sua circulação, a documentação não é um “resto” da obra, mas uma de suas camadas constitutivas.

9.6 Síntese do caso

Em Rhythm 0, o modelo do “corpo semiótico” encontra um laboratório extremo. A camada fenomenológica (presença/duração/silêncio) evidencia como a exposição prolongada de um corpo passivo reorganiza, gradualmente, o campo afetivo e comportamental do público. A camada semiótica (ícone/índice/símbolo) permite seguir a transformação do corpo da artista - e dos objetos que o rodeiam - de figura de arte em rastro de violência e em símbolo de uma condição humana em tensão com seus próprios limites. As camadas de tecnomediação, figurino e memória mostram, por sua vez, que essa obra jamais se encerra no evento de 1974: ela se reinscreve continuamente em imagens, textos, exposições e debates contemporâneos.

Como estudo de caso, Rhythm 0 cumpre um papel estratégico na arquitetura da tese. Entre as três performances analisadas, ela é aquela em que o corpo aparece de forma mais explícita como zona de risco negociado, em que a agência é performativamente deslocada para o público, e em

que a linha entre cuidado e violência pode ser atravessada a qualquer momento. Isso torna o caso particularmente fecundo para testar a capacidade do “corpo semiótico” de dar conta de situações em que a integridade física e simbólica da artista é colocada em jogo de maneira radical.

Ao mesmo tempo, Rhythm 0 obriga o modelo a lidar com uma questão central: como pensar a agência quando alguém decide, voluntariamente, abdicar dela no plano visível? A análise mostra que essa abdicação é apenas parcial: ao desenhar o dispositivo, ao escolher objetos, ao escrever a “partitura”, Abramović mantém um núcleo de decisão que estrutura o campo de possibilidades. Mas é inegável que, naquele intervalo de seis horas, muito do que aconteceu escapou a qualquer controle autoral direto, emergindo das interações entre corpos, coisas e normas implícitas.

É justamente essa tensão - entre construção e imprevisível, entre dispositivo e descontrole - que faz de Rhythm 0 um caso limite para o “corpo semiótico”. Ele demonstra que, em certas obras, o corpo do artista não é apenas veículo de significados, mas região em que se testam, à flor da pele, as condições éticas, afetivas e políticas de uma comunidade. Nesse sentido, a síntese deste caso não é apenas descritiva: ela prepara o terreno para, nos capítulos seguintes, comparar Rhythm 0 a Balkan Baroque e The Artist Is Present, explorando como o “corpo semiótico” se reconfigura quando o risco se desloca do ferimento físico para o trauma histórico e, por fim, para a intensidade da relação face a face.



Fotografe o QR Code acima e acesse o vídeo sobre a obra Rhythm 0. O vídeo está hospedado de maneira legal e pública no Youtube, seja em canais de arte, de museus, de artistas ou de mídia especializada.

Capítulo 10 - Balkan Baroque (1997):
O corpo como arquivo de trauma histórico



10.1 Contexto e “partitura” da ação

Em *Balkan Baroque* (1997), Marina Abramović desloca o corpo performático para o coração de uma ferida histórica ainda aberta: as guerras de dissolução da antiga Iugoslávia, com seus massacres, campos de extermínio e narrativas conflitantes de culpa, vergonha e pertencimento. A obra é apresentada na 47ª Bienal de Veneza, não no pavilhão iugoslavo - do qual a artista se afasta após desacordos políticos - mas no pavilhão italiano, em um gesto que já antecipa o deslocamento entre “nação de origem” e “lugar de fala” que atravessa toda a performance. *Balkan Baroque* lhe renderá o Leão de Ouro de melhor artista daquela edição, consagrando internacionalmente um trabalho que insiste em tornar sensível aquilo que o discurso diplomático tenta recobrir: a impossibilidade de “lavar” o sangue da guerra.



Figura 25 — “Balkan Baroque”, 1997. Marina Abramović. (Fonte: MAI / MoMA).

A “partitura” da ação é relativamente simples, mas devastadora em seus efeitos: durante quatro dias consecutivos, por cerca de seis horas diárias, Abramović senta-se sobre uma montanha de milhares de ossos de bois ainda sujos de sangue, restos de carne e gordura, em pleno verão veneziano. A cada osso que toma nas mãos, tenta lavá-lo com água, sabão e uma escova de metal, num gesto repetitivo, fadado ao fracasso. Enquanto esfrega, canta canções folclóricas sérvias aprendidas na infância e, por vezes, chora. O calor, o odor de putrefação e a presença de vermes que emergem dos ossos são parte constitutiva da obra, intensificando a dimensão sensorial, quase insuportável, do dispositivo.

A performance é ainda envolvida por um ambiente de projeções em três canais: em uma das telas, Abramović aparece de jaleco branco, como uma espécie de cientista ou médica, narrando a

história de um caçador de ratos e descrevendo comportamentos de pragas e epidemias; nas outras, surgem as mãos de seu pai, partigiano, segurando uma pistola, e as mãos de sua mãe, militar, ora vazias, ora cruzadas, compondo um tríptico de genealogia afetiva e política. Ao lado, pias e uma banheira de cobre com água escura ampliam o imaginário da limpeza impossível, do sangue que não se dissolve, do arquivo corporal que recusa o esquecimento.

Tomada como “partitura”, Balkan Baroque condensa um conjunto de instruções que articulam espaço, duração, objetos, corpo, voz e imagem em um regime performativo específico: há um tempo prescrito (quatro dias, seis horas), uma posição do corpo (sentado sobre os ossos), uma lista de ações (lavar, cantar, chorar, permanecer), uma gramática de objetos (ossos, escova, água, sabão, bacias, vídeos) e um horizonte semântico (guerra, culpa, memória, luto). A obra opera como uma partitura ampliada, na qual o “score” não é apenas um texto, mas um campo de forças entre o corpo da artista, a matéria orgânica dos ossos e os fluxos de significação que emergem da experiência do público.

10.2 Dispositivos e objetos (nota de mediação)

Em Balkan Baroque, os objetos não são meros acessórios cenográficos, mas verdadeiros mediadores - no sentido forte, semiótico e relacional - que reorganizam a percepção do espaço, do tempo e do próprio estatuto do corpo. O primeiro desses dispositivos é a montanha de ossos bovinos, aproximadamente três toneladas de restos animais, recolhidos em matadouros e transportados para o interior da Bienal. Os ossos funcionam como índices materiais de morte: remetem a corpos ausentes, a violências que não vemos diretamente, mas que se inscrevem na superfície porosa da matéria. A oscilação entre “resto animal” e “metáfora de cadáveres humanos” é deliberadamente incômoda, convocando o espectador a completar, com sua memória e imaginação, a cadeia de associações com as valas comuns da guerra nos Bálcãs.

A escova metálica, a água, o sabão e as bacias de cobre compõem um segundo conjunto de dispositivos: instrumentos de limpeza que, no entanto, nunca cumprem plenamente sua função. Por mais que a artista esfregue, a sujeira reaparece; o cheiro torna-se mais forte; a água escurece. O dispositivo “limpar/ não limpar” atua como um operador semiótico que tensiona a promessa moderna de higienização - moral, política, histórica - e a realidade de uma violência que insiste em reaparecer, como sangue que não se deixa remover. O gesto de lavar ossos torna-se, assim, um rito de luto e de acusação ao mesmo tempo, dirigido tanto à comunidade internacional quanto às narrativas nacionalistas que tentam apagar responsabilidades.

As três projeções em vídeo introduzem uma camada tecnomediada decisiva. A figura de Abramović-cientista, de jaleco branco, descrevendo o comportamento dos ratos e a propagação de doenças, desloca a performance para um campo quase didático, em que metáforas zoológicas ecoam a lógica de “contaminação” étnica mobilizada pelos discursos de ódio durante a guerra. As mãos do pai, segurando uma arma, e da mãe, disciplinadas e contidas, corporificam

aprendizagens ambivalentes: heroísmo partigiano, disciplina militar, silêncio familiar. Essas imagens funcionam como dispositivos de enquadramento da performance: mais do que ilustrações, são comentários encarnados que acompanham a ação de lavar ossos, inscrevendo-a em uma trama de memórias pessoais e coletivas.

Por fim, o figurino - um vestido branco, simples, que vai progressivamente se tingindo de sangue - e a própria arquitetura da sala atuam como dispositivos de intensificação afetiva. O contraste entre o branco inicial (inocência, “pureza”) e o vermelho que o invade evidencia, visualmente, a impossibilidade de permanecer neutro diante da violência.

O público é obrigado a circular em torno da pilha de ossos, a conviver com o cheiro, a ouvir as canções. Tudo na instalação é pensado como vetor de mediação: ossos, água, escova, vídeos, vestido, voz, espaço, tempo - um ecossistema semiótico que transforma a experiência em algo sensorialmente inescapável.

10.3 Aplicação das camadas A-E

A) Presença / duração / silêncio (fenomenologia)

Do ponto de vista da camada fenomenológica, Balkan Baroque radicaliza o paradigma da duração que atravessa a obra de Abramović. Quatro dias, seis horas por dia, sentada sobre ossos em decomposição, sob calor intenso, realizando um gesto repetitivo e fisicamente exaustivo: a presença da artista é tanto um fato corporal quanto uma experiência temporal que se arrasta, se adensa, se torna quase insuportável. A performance não pode ser “consumida” em poucos minutos; o tempo não é pano de fundo, mas matéria mesma da obra.

O silêncio, aqui, é paradoxal. Há canções, há fala, há ruídos - o atrito do metal nos ossos, os passos do público, o zumbido da Bienal, mas a performance é atravessada por um silêncio estrutural: o silêncio das vítimas não nomeadas, o silêncio das instituições internacionais, o silêncio das narrativas oficiais que procuram contornar a responsabilidade pelos massacres. A duração prolongada da ação faz emergir esse silêncio histórico como um “ruído de fundo” ético: quanto mais Abramović canta e insiste no gesto impossível de limpar, mais se torna audível a mudez dos mortos e dos cúmplices.

Nessa camada, o “corpo semiótico” aparece como corpo que sustenta uma presença exposta ao limite: o corpo sentado, curvado, que repete um gesto inútil, que se cansa, que soa, que se contamina simbolicamente com o sangue. A fenomenologia da performance - o modo como o corpo sente o calor, o cheiro, a dor nos braços - não é descrita como interioridade individual, mas como superfície de inscrição de uma política do tempo: o tempo lento do luto contradiz o desejo de acelerar a reconciliação.

B) Ícone / Índice / símbolo (semiótica)

Aplicando a camada semiótica, *Balkan Baroque* é um laboratório de articulação entre ícones, índices e símbolos. Os ossos funcionam primeiramente como índices: são restos materiais de animais mortos, sinais físicos de processos biológicos e econômicos (criação, abate, consumo). Na economia simbólica da obra, porém, esses índices se deslocam para significar, metonimicamente, os corpos humanos massacrados. O monte de ossos torna-se um ícone de vala comum, remetendo visualmente às imagens de genocídio que circularam na mídia internacional durante as guerras balcânicas.

O vestido branco, que progressivamente se impregna de sangue, é um signo plástico que transita do ícone ao símbolo: icônico enquanto superfície que mostra a contaminação e a fadiga, simbólico enquanto condensa narrativas de pureza perdida, culpa, sacrifício, expiação. A brancura inicial remete tanto à imagem da noiva quanto à do laboratório asséptico; o vermelho que a invade, por sua vez, devolve ao corpo sua condição vulnerável e mortal.

O vídeo-tríptico adensa essa rede de signos. O pai com arma é índice de uma história de luta armada e heroísmo partigiano, que agora se vê sombria à luz de novas violências; a mãe, com mãos disciplinadas, simboliza tanto proteção quanto controle e censura; a figura da cientista que coleta dados sobre ratos funciona como alegoria dos discursos que tratam populações inteiras como “pragas” a serem erradicadas. Esses signos não são explicados; são oferecidos ao espectador como fragmentos de uma gramática em que biografia, história e mitologia nacional se mesclam.

O próprio título, *Balkan Baroque*, é um signo complexo: combina uma geopolítica (“Balkan”) com uma estética (“Baroque”), evocando ao mesmo tempo a exuberância formal e o excesso dramático, a teatralidade do sofrimento e a densidade histórica de um território marcado por fronteiras móveis. O barroco aqui não é apenas estilo, mas regime de excesso: excesso de ossos, de sangue, de duração, de odor, de lágrimas.

C) Tecnomediações e documentação (foto / vídeo / reapresentações)

Na camada das tecnomediações, *Balkan Baroque* evidencia como a performance, desde sua origem, é pensada como evento e como documento. As três projeções em vídeo já integram, no dispositivo original, uma dimensão de “arquivo em ato”: as filmagens em close das mãos dos pais, a performance da cientista, os planos da artista cantando funcionam como registros e como cenas performáticas em si, antecipando a futura circulação da obra em museus sob a forma de instalação vídeo-escultórica.

Após 1997, *Balkan Baroque* passa a existir predominantemente como instalação, sem a presença ao vivo de Abramović, em instituições como o MoMA. Ossos (ou réplicas), vídeos e dispositivos de

água e cobre são reconfigurados no espaço expositivo, transformando a performance em um ambiente documental que atualiza parcialmente o impacto original. Fotografias, registros de vídeo, catálogos de exposição, textos críticos, teses e artigos acadêmicos ampliam essa cadeia de documentação, deslocando Balkan Baroque do domínio do acontecimento efêmero para o de um arquivo vivo, constantemente reativado por novos contextos e leituras. Do ponto de vista do “corpo semiótico”, essa camada permite observar como o corpo da artista, inicialmente presente no evento duracional, se converte em multiplicidade de signos: imagens em movimento, fotografias, citações textuais, relatos de espectadores. Cada nova mediação - um vídeo no YouTube, uma foto em catálogo, uma análise semiótica - gera novos interpretantes, integrando Balkan Baroque a uma rede de discursos sobre memória, trauma, guerra e ética da representação.

D) Vestir / figurino como dispositivo semiótico

Na camada do vestir, Balkan Baroque investe em um figurino mínimo, mas altamente significativo. O vestido branco de algodão, sem ornamentos, oferece uma superfície limpa sobre a qual o trabalho pode inscrever visualmente o processo: à medida que a artista manipula ossos ensanguentados, o tecido se mancha, criando uma espécie de mapa cromático da duração. O figurino, aqui, funciona como membrana entre o corpo e os ossos - uma segunda pele que absorve o contato com a morte e o devolve ao olhar do público.

Em contraste, a figura da cientista no vídeo veste jaleco branco, signo da autoridade médico-científica. Ao encenar-se como especialista que explica o comportamento dos ratos, Abramović ironiza o discurso biomédico que, historicamente, classificou populações inteiras como “portadoras de pragas”. O jaleco transforma-se em dispositivo crítico: entre a artista-objeto de violência e a artista-“doutora” que analisa friamente os processos de contaminação, abre-se um campo de tensão semiótica que interroga os regimes de saber e poder implicados na guerra.

O vestir, portanto, não é detalhe periférico: é uma camada fundamental na constituição do “corpo semiótico” da performance. O mesmo corpo que, em *Rhythm 0*, é oferecido nu à ação direta do público, aqui surge parcialmente velado, mas exposto de outro modo - como corpo que carrega no tecido o rastro de uma violência coletiva (vide QR Code ao final do capítulo).

E) Memória / afetividade e cadeia de interpretantes

Por fim, na camada de memória e afetividade, Balkan Baroque mobiliza um complexo sistema de lembranças pessoais, mitologias familiares e traumas históricos. As canções folclóricas que Abramović entoa enquanto limpa os ossos remetem à infância na Iugoslávia socialista, a um repertório de pertencimento comunitário que, sob o impacto da guerra, ganha novas camadas de ambiguidade. Cantar “canções de casa” em meio a um mar de ossos é, simultaneamente, gesto de consolo, de luto e de acusação.

Os vídeos com os pais e a narrativa do caçador de ratos reinscrevem a obra na genealogia afetiva da artista: pai herói, mãe disciplinadora, filha que assiste à desintegração de um país. Essa dimensão autobiográfica, longe de reduzir a performance a um “drama pessoal”, potencializa a passagem do particular ao universal - processo que a crítica tem identificado como recorrente nas obras “bálcãs” de Abramović.

Ao entrar em contato com a obra, cada espectador aciona sua própria cadeia de interpretantes: memórias de outras guerras transmitidas pela mídia, experiências familiares de luto, debates contemporâneos sobre genocídio, colonialismo, limpeza étnica. Balkan Baroque torna-se, assim, um operador de memória transnacional: a referência aos Bálcãs é concreta, mas o dispositivo performativo permite que a obra fale “de qualquer guerra, em qualquer lugar”, como a própria artista enfatiza.



Figura 26 — “Balkan Baroque - Colagem”, 1997. Marina Abramović. (Fonte: MAI / MoMA / Elaborado pelo autor).

10.4 Riscos, ética e participação do público

Embora não envolva a delegação explícita de violência ao público, como em *Rhythm 0*, *Balkan Baroque* organiza um cenário de risco físico e psíquico notável. O risco imediato recai sobre o corpo da artista: exposição prolongada a ossos em decomposição, odores tóxicos, calor extremo, esforço repetitivo dos braços e costas. Abramović relata a intensidade desse ambiente - o cheiro insuportável, a presença de vermes - como parte integrante do trabalho, o que coloca em questão a fronteira entre autoexposição artística e autossacrifício.

Do ponto de vista ético, a performance mobiliza um segundo tipo de risco: o risco da espetacularização do trauma. Há sempre a possibilidade de que o público consuma a cena como “imagem forte” da Bienal, reduzindo a crítica à guerra a um fetiche de sofrimento. A resposta da

obra a esse risco é justamente a insistência na duração, no desconforto olfativo, na repetição extenuante: não se trata de oferecer um “quadro chocante”, mas de convocar uma convivência prolongada com aquilo que se preferiria não ver nem cheirar. A ética de Balkan Baroque passa, assim, por uma recusa da limpeza estética do horror.

A participação do público é menos intervencionista do que em outras performances da artista, mas nem por isso menos implicada. O espectador é chamado a tomar decisões: aproximar-se ou não da pilha de ossos, permanecer na sala ou sair, olhar diretamente para a artista ou desviá-lo, suportar o cheiro ou recuar. Em cada gesto de aproximação ou fuga, inscreve-se uma microética da recepção. O público torna-se testemunha, e a categoria de testemunho - tão central em debates sobre arte e violência política - assume aqui contornos corporais: testemunhar não é apenas “saber que aconteceu”, mas suportar, ainda que por alguns minutos, uma fração dos efeitos sensoriais da catástrofe. Institucionalmente, a apresentação da performance na Bienal de Veneza implica responsabilidades éticas específicas para curadores e organização: garantir condições mínimas de segurança e saúde para artista e público, explicitar contextos, evitar a romantização do sofrimento. Ao inscrever Balkan Baroque no circuito internacional de arte, a Bienal também se vê interpelada pela crítica da artista à lentidão e ambiguidade das respostas europeias à guerra - o que faz da performance um ato de denúncia dentro do próprio coração do sistema da arte.

10.5 Documentação, reperformance e cadeia de interpretantes

A trajetória de Balkan Baroque após 1997 evidencia a centralidade da documentação para a sobrevivência e expansão semiótica da obra. Fotografias icônicas - a artista sentada sobre ossos, o vestido ensanguentado, o monte de restos animais - circulam amplamente em catálogos, livros, artigos e plataformas digitais, tornando-se quase sinônimos visuais da performance. Vídeos editados, gravações amadoras e materiais institucionais complementam esse arquivo, oferecendo diferentes cortes da mesma ação, com variações de enquadramento, som e duração. As reapresentações da obra em museus, sobretudo na forma de instalação, operam como “reperformances documentais”: ossos (ou seus substitutos), vídeos e dispositivos de cobre são rearranjados no espaço expositivo, sem a presença ao vivo de Abramović. Em tais contextos, Balkan Baroque funciona como um ambiente de memória que convida o espectador a reconstituir, a partir dos vestígios materiais e audiovisuais, a intensidade do evento original. O risco, aqui, é de museificação - a transformação de um gesto radical em peça histórica distante. Ao mesmo tempo, essas reapresentações mantêm o trabalho acessível a novas gerações, abrindo-o a outros regimes de leitura.

No plano da cadeia de interpretantes, Balkan Baroque tornou-se um caso recorrente em debates acadêmicos sobre performance, memória, ética da representação da violência e estudos pós-socialistas. Tais interpretações, incluindo a presente tese, não são exteriores à obra: elas a prolongam, a desdobram, a reinscrevem em novos contextos. Em termos peirceanos, a

performance original é o objeto dinâmico; as documentações, textos, exposições e debates constituem uma série de interpretantes dinâmicos e finais provisórios, sempre abertos a novas reformulações.

10.6 Síntese do caso

Tomada em perspectiva, Balkan Baroque condensa de modo exemplar a proposição desta tese de compreender o “corpo semiótico” como categoria analítica para a performance art. O corpo de Abramović, sentado sobre ossos, é simultaneamente índice de vulnerabilidade física, ícone de luto coletivo e símbolo de uma posição ética diante da história. As camadas A-E permitem mostrar como essa corporalidade se distribui em um campo expandido de signos: na duração e no silêncio saturado de canções; nos ossos, vestidos, vídeos e dispositivos; nas tecnomediações que prolongam a obra; no figurino que absorve o sangue; nas memórias pessoais e políticas que atravessam a cena.

A análise evidencia, ainda, como a performance atua como arquivo vivo de trauma histórico: os ossos tornam sensível a materialidade da morte; o gesto de limpar, condenado ao fracasso, expõe a impossibilidade de “passar uma borracha” sobre a guerra; o canto insiste em uma pertença que não se desfaz pela violência. Ao tensionar limite entre ritual de purificação, espetáculo artístico e denúncia política, Balkan Baroque coloca o “corpo semiótico” em atrito com o problema da responsabilidade: quem lava? quem suja? quem assiste? quem desvia o olhar? Do ponto de vista comparativo com os demais estudos de caso, Balkan Baroque ocupa um lugar central: se em Rhythm 0 o corpo é zona de risco negociado na relação imediata com o público, e em The Artist Is Present o corpo se torna ícone de presença relacional e olhar compartilhado, aqui o corpo assume a função de arquivo histórico, um corpo-ossuário que faz emergir, na fricção entre carne e osso, som e silêncio, presente e passado, a espessura política da memória. É nesse entrelaçamento entre fenomenologia da presença, arquitetura de signos e ecologia de mediações que o “corpo semiótico” se afirma, neste caso, como ferramenta analítica capaz de captar não apenas o que a obra mostra, mas o modo como ela nos convoca a pensar, sentir e responder ao que não pode - e não deve - ser limpo.



Fotografe o QR Code acima e acesse o vídeo sobre a obra Balkan Baroque. O vídeo está hospedado de maneira legal e pública no Youtube, seja em canais de arte, de museus, de artistas ou de mídia especializada.

**Capítulo 11 - The Artist Is Present (2010):
O Corpo como ícone da conexão humana**



11.1 Contexto e “partitura” da ação

Realizada no átrio do Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque, entre 14 de março e 31 de maio de 2010, *The Artist Is Present* constitui o eixo central da grande retrospectiva homônima dedicada à trajetória de Marina Abramović, a primeira exposição do museu inteiramente estruturada em torno da obra de uma artista de performance.

Ao longo de cerca de três meses, durante o horário regular de funcionamento da instituição, Abramović permaneceu sentada em silêncio, imóvel, encarando sucessivamente pessoas do público que se revezavam à sua frente. A duração total da ação - aproximadamente 736 horas, distribuídas ao longo de quase oitenta dias - faz dela um dos experimentos mais radicais em torno da presença continuada, da atenção e da vulnerabilidade compartilhada na história recente da performance art.



Figura 27 — “The Artist Is Present”, 2010. Marina Abramović. (Fonte: MAI / MoMa)

A “partitura” de *The Artist Is Present* é deliberadamente minimalista: uma mesa de madeira no centro do átrio, duas cadeiras posicionadas frente a frente, luzes dirigidas que recortam o espaço performativo, um perímetro delimitado no chão, o fluxo de visitantes organizado em filas. A instrução é simples e rigorosa: a artista permanece sentada, sem falar, sem tocar, sem abandonar o posto; cada participante é convidado a ocupar a cadeira à sua frente pelo tempo que desejar, estabelecendo contato visual contínuo. Não há narração, não há roteiro dramático no sentido tradicional: o acontecimento é inteiramente construído pela co-presença entre corpos, pela densificação do olhar e pela duração compartilhada.

Inserida no contexto de uma retrospectiva que reencena peças históricas e exhibe vasta documentação de quatro décadas de trabalho, *The Artist Is Present* funciona simultaneamente como culminância e como síntese de problemas recorrentes na obra de Abramović: a investigação do limite físico e psíquico, a relação entre artista e público, o uso do tempo como material, a fricção entre arquivo e acontecimento. Se em *Rhythm 0* o risco é explícito e materializado nos objetos dispostos sobre a mesa, e em *Balkan Baroque* o corpo se torna matriz de um trauma histórico exposto até a exaustão, aqui o conflito se condensa em um dispositivo quase ascético, no qual o jogo de forças é deslocado para a esfera do olhar e da afetividade.

Do ponto de vista desta tese, *The Artist Is Present* interessa como laboratório privilegiado para observar o “corpo semiótico” em sua dimensão relacional máxima: um corpo que, ao reduzir ao mínimo suas ações externas, intensifica ao extremo sua potência de significar e de ser significado. A partitura simples explicita, com grande nitidez, as camadas A-E do modelo proposto, permitindo acompanhar como presença, iconização, tecnomediação, figurino e memória afetiva se articulam em uma cadeia de interpretantes que excede largamente o tempo e o espaço do museu.

11.2 Dispositivos e objetos (nota de mediação)

Embora frequentemente descrita como uma performance “despojada”, *The Artist Is Present* é sustentada por um conjunto complexo de dispositivos materiais, espaciais, técnicos e institucionais. No centro, a mesa de madeira e as duas cadeiras desenharam um arranjo frontal, simétrico, que remete tanto ao encontro face a face quanto a dispositivos disciplinares de exame, interrogatório ou consulta. A mesa, inicialmente presente, é posteriormente retirada, intensificando a nudez relacional das duas cadeiras e concentrando ainda mais a atenção no eixo dos corpos e do olhar.

A iluminação, cuidadosamente planejada, recorta a cena como se fosse um palco cinematográfico: focos dirigidos isolam a dupla artista-participante do ruído visual do átrio, enquanto a penumbra relativa ao redor preserva um regime de visibilidade que, ao mesmo tempo, expõe e protege. A delimitação do espaço por marcações no chão, a presença de seguranças e mediadores, a organização da fila e a sinalização institucional compõem um dispositivo curatorial que governa o fluxo, regula a proximidade e define quem pode ou não atravessar a fronteira entre espectadores e co-performers.

Os dispositivos técnicos ampliam ainda mais essa ecologia: câmeras de vídeo capturam continuamente a ação, imagens são transmitidas ao vivo pelo site do MoMA, multiplicando exponencialmente a escala de recepção e deslocando a experiência da presença para regimes híbridos de copresença mediada.

A série de retratos fotográficos de cada pessoa que se senta diante da artista, realizada por Marco Anelli ao longo da exposição, torna-se um arquivo paralelo, no qual o rosto emocionado do público

passa a ser também “obra” e parte da cadeia de significação. Soma-se a isso o aparato institucional: o MoMA, enquanto lugar de legitimação, converte esse gesto mínimo - sentar-se em silêncio e olhar - em evento massivo, capaz de mobilizar centenas de milhares de visitantes e ampla cobertura midiática.

O figurino da artista, cuidadosamente desenhado e alternado ao longo dos dias, funciona como extensão plástica do dispositivo: vestidos longos, de cores sólidas e intensas, constroem uma imagem icônica que contrasta com a neutralidade arquitetônica do espaço modernista, reforçando a centralidade do corpo e da face como superfícies de inscrição. Vista sob a chave do “corpo semiótico”, essa constelação de objetos e dispositivos não é mero pano de fundo, mas parte constitutiva da ação. Mesa, cadeiras, luzes, câmeras, filas, vestidos e arquitetura operam como mediadores semióticos que modulam distâncias, intensificam a atenção e estabilizam, ao menos provisoriamente, um campo de relações em que olhar, duração e afetos são continuamente negociados.

11.3 Aplicação das camadas A-E

A) Presença, duração, silêncio (fenomenologia)

Na camada A, *The Artist Is Present* radicaliza a dimensão fenomenológica do corpo em situação. Permanecer sentado e silencioso durante cerca de 736 horas, distribuídas ao longo de quase três meses, não é apenas um feito de resistência física: é um experimento sobre o que significa sustentar uma forma de presença “espessada”, em que cada minuto é trabalhado como matéria plástica.([Artrianon][2]) O corpo de Abramović, imóvel e atento, torna-se um operador de temporalidade: ele desacelera o ritmo ordinário do museu, produzindo uma espécie de “tempo outro” que envolve tanto quem está na cadeira oposta quanto quem observa à distância.

Do ponto de vista merleau-pontyano, trata-se de um corpo que habita o espaço não como objeto, mas como eixo de um campo perceptivo: a artista não apenas “está” no átrio, ela reorganiza o modo como o átrio é percebido. O silêncio funciona aqui como gesto denso: ao suspender a fala, Abramović suspende também uma série de expectativas comunicacionais usuais, deslocando a comunicação para o olhar, para a respiração, para microgestos quase imperceptíveis. O que parece vazio de ação é, na realidade, um trabalho obstinado sobre formas ínfimas de variação - o leve inclinar do tronco, o brilho dos olhos, a mudança na expressão facial diante de cada participante.

Para o “corpo semiótico”, essa camada A revela como presença, duração e silêncio se entrelaçam na constituição de um plano de experiência no qual o corpo não é apenas suporte da obra, mas próprio médium temporal da significação. O “aqui e agora” da performance é menos um ponto estático e mais um fluxo de intensidades, continuamente reconfigurado a cada encontro, a cada troca de olhar, a cada permanência ou desvio na cadeira vazia.

B) Ícone, índice, símbolo (semiótica)

A camada B põe em jogo a tripla articulação peirceana entre ícone, índice e símbolo. Iconicamente, *The Artist Is Present* institui uma imagem simples e poderosa: a artista sentada, de frente para quem se senta. Essa forma se repetirá ao longo de toda a duração da obra, tornando-se reconhecível a ponto de ser instantaneamente identificada em fotografias, memes, releituras e paródias. O corpo de Abramović, enquadrado sempre de maneira semelhante, converte-se em ícone de presença concentrada, um emblema visual da própria performance art no início do século XXI.

No plano indicial, a obra é atravessada por marcas de esforço, cansaço e emoção: os olhos avermelhados, o corpo enrijecido pelo tempo de imobilidade, as lágrimas que surgem em muitos dos encontros, tanto nos participantes quanto na própria artista. Esses traços não são decorativos: são índices de processos internos - dor, empatia, exaustão, alegria - que não se deixam reduzir a uma simbologia pronta, mas que apontam para um campo afetivo em permanente atualização. Cada retrato fotográfico de um visitante chorando ou sorrindo diante de Abramović é, ao mesmo tempo, registro e prolongamento indicial da experiência.

Simbolicamente, a performance se ancora em um conjunto de convenções culturais e institucionais: o título que afirma “a artista está presente” evoca, por contraste, a ideia de artista ausente, mediado por objetos; a escolha do MoMA reforça a inscrição da obra na narrativa canônica da arte moderna e contemporânea; a fila que se forma, com horas de espera, lembra filas de peregrinação, consultas terapêuticas ou audiências com figuras de autoridade. A relação artista-público é, assim, ao mesmo tempo reconfigurada e reinscrita em regimes simbólicos familiares: a artista, em silêncio e disponível, é lida ora como santa, ora como terapeuta, ora como celebridade, ora como “espelho” intensificador da subjetividade de quem se senta.

C) Tecnomediações e documentação (foto/vídeo/reapresentações)

Na camada C, *The Artist Is Present* é exemplar daquilo que esta tese nomeia “semiótica de campo ampliado”. A performance não se esgota na copresença física no átrio: ela é continuamente mediada, reproduzida e reconfigurada por dispositivos técnicos que prolongam e transformam sua existência. O streaming ao vivo no site do MoMA permite que espectadores de diferentes países acompanhem a ação em tempo real, deslocando a experiência da presença para um regime de “tele-presença” em que o olhar atravessa cabos, telas e interfaces

A série fotográfica produzida por Marco Anelli, com retratos frontais de cada participante logo após o encontro com a artista, funciona como arquivo sistemático da dimensão afetiva da obra: rostos emocionados, olhos marejados, sorrisos contidos, expressões de choque ou serenidade compõem uma galeria na qual o público torna-se visível como protagonista. O documentário *Marina Abramović: The Artist Is Present* (2012) acrescenta outra camada, ao intercalar bastidores,

depoimentos e imagens da performance com uma narrativa biográfica e institucional que reforça o estatuto de Abramović como “estrela” da arte contemporânea.

Além disso, a obra reverbera em redes sociais, blogs, textos acadêmicos, memes e reencenações, criando um circuito de reperformance simbólica no qual a imagem da artista sentada se reatualiza em contextos diversos. Cada repostagem, cada citação e cada análise inscrevem novos interpretantes na cadeia semiótica, de modo que *The Artist Is Present* se torna simultaneamente uma performance específica em 2010 e uma matriz de outras presenças possíveis, multiplicadas tecnicamente. Nessa perspectiva, a tecnomediação não é mero “registro” de algo que teria existido antes e melhor no espaço físico: ela faz parte da própria ontologia do corpo semiótico em jogo, expandindo o campo de atuação da obra para além dos limites do museu e do próprio período expositivo (vide QR Code ao final do capítulo).

D) Vestir/figurino como dispositivo semiótico

A camada D destaca o papel do vestir como dispositivo de significação. Em *The Artist Is Present*, Abramović utiliza vestidos longos, de cores sólidas e intensas (vermelho, azul, branco, entre outros), que cobrem o corpo quase integralmente, deixando à mostra apenas o rosto e as mãos. A escolha por um figurino contínuo, quase monástico, reforça a dimensão de disciplina e de ritual: não se trata de “roupas de moda”, mas de uma espécie de hábito performativo que sublinha a gravidade do gesto e a persistência da artista em sustentar a situação ao longo de semanas.

As cores dos vestidos, alternadas ao longo dos dias, operam como marcadores rítmicos da duração, quase como capítulos cromáticos de uma mesma ação. O contraste entre esses campos de cor intensa e a neutralidade do espaço expositivo faz do corpo vestido de Abramović um foco visual inevitável, atraindo e organizando o olhar de quem entra no átrio. Ao mesmo tempo, o figurino suprime marcadores cotidianos de identidade (estampas, acessórios, logomarcas), deslocando a artista para um registro atemporal, que evoca tanto o ícone religioso quanto o avatar contemporâneo.

Para o modelo do “corpo semiótico”, o figurino em *The Artist Is Present* não é adereço, mas superfície de inscrição: a cor, a forma e o modo como o tecido se dispõe sobre o corpo modulam a leitura da presença, produzindo efeitos de majestade, fragilidade ou neutralidade conforme a combinação de luz, postura e olhar. O vestir funciona, assim, como membrana entre o corpo biológico e o campo social, regulando a exposição, a vulnerabilidade e a iconicidade da artista.

E) Memória, afetividade e cadeia de interpretantes

Por fim, a camada E evidencia a poderosa dimensão afetiva e memorial de *The Artist Is Present*. Grande parte dos testemunhos sobre a obra insiste na intensidade emocional dos encontros: muitas pessoas choram ao sentar diante de Abramović; outras relatam experiências de calma

profunda, de confronto consigo mesmas, de sensação de “ser vistas” de um modo raro em sua vida cotidiana. Essa densidade afetiva não se esgota no momento da performance: ela é retransmitida em relatos, textos, imagens, reencontros, criando uma cadeia de interpretantes que se estende no tempo.

A memória da obra é também institucional e midiática. O fato de *The Artist Is Present* ter se tornado uma espécie de “símbolo” da própria trajetória de Abramović, frequentemente retomado em entrevistas, catálogos e retrospectivas, faz com que o caso funcione como condensador de narrativas sobre a performance art contemporânea: aqui se cristaliza a ideia de artista como médium de presença, de público como coautor, de museu como palco de experiências limítrofes.

Na perspectiva do “corpo semiótico”, essa camada E mostra como a obra opera menos como um evento pontual e mais como um operador de longo curso na memória cultural. A cadeia de interpretantes que se forma em torno de *The Artist Is Present* - dos relatos pessoais aos estudos acadêmicos, das fotografias às rerepresentações ficcionais - não apenas preserva o acontecimento, mas o reconfigura, produzindo novas leituras sobre presença, vulnerabilidade e atenção em uma cultura saturada de imagens e distrações.



Figura 28 — “The Artist Is Present - Colagem”, 2010. Marina Abramović. (Fonte: MAI / MoMa / Elaborado pelo autor).

11.4 Riscos, ética e participação do público

Se, em comparação com *Rhythm 0* e *Balkan Baroque*, o risco físico em *The Artist Is Present* parece atenuado, o risco afetivo e psíquico é elevado. Para a artista, trata-se de submeter-se a uma exposição prolongada, sem a proteção da ficção ou do distanciamento irônico: estar

disponível, dia após dia, ao olhar de desconhecidos, sem filtros, é aceitar uma vulnerabilidade radical, em que cansaço, dor, tédio e comoção se tornam visíveis. Para o público, sentar-se diante de Abramović implica entrar em um dispositivo que, apesar de simples, exerce forte pressão emocional: a fila longa, o silêncio, a atenção dos demais espectadores e das câmeras criam uma atmosfera densa, em que muitos se veem confrontados com aspectos íntimos de si mesmos.

Do ponto de vista ético, a performance coloca em jogo questões de consentimento, responsabilidade e cuidado. Embora os participantes entrem voluntariamente, nem sempre é claro para eles o impacto que a experiência poderá ter: chorar em público, sentir-se exposto, confrontar traumas pessoais são efeitos possíveis, mas não necessariamente antecipados. A artista, ao manter o silêncio e não oferecer mediação verbal, confia na capacidade de cada pessoa de regular seus próprios limites, o que pode ser lido tanto como gesto de respeito quanto como delegação de risco.

A participação do público, aqui, é inteiramente construída pelo dispositivo curatorial: apenas uma pessoa por vez ocupa a cadeira, o que concentra a intensidade, mas também produz inevitavelmente assimetrias - há quem nunca consiga sentar, há quem sente duas ou três vezes, há quem só observe de longe. A obra se torna, assim, um ponto crítico para pensar a ética da participação em performance art: quem é incluído ou excluído? Que tipo de experiência é oferecido e sob quais condições? Essas questões se complicam ainda mais quando lembramos que, na mesma retrospectiva, outras peças reenencenadas envolveram situações de nudez e contato físico, dando origem posteriormente a relatos de assédio e processos judiciais contra o museu.

Embora *The Artist Is Present* em si não seja foco dessas denúncias, o contexto expositivo em que ela se insere evidencia que a ética da performance não diz respeito apenas ao contrato entre artista e público, mas à ecologia institucional mais ampla: curadoria, protocolos de segurança, preparação dos performers, formas de mediação e cuidado com os espectadores.

11.5 Documentação, reperformance e cadeia de interpretantes

The Artist Is Present é talvez o caso mais eloquente, no corpus desta tese, para pensar a articulação entre performance e documentação. Desde sua concepção, a obra foi planejada como um acontecimento intensamente documentado: câmeras de vídeo instaladas no átrio registram continuamente a ação; o MoMA transmite imagens em tempo real pela internet; fotógrafos acompanham a fila e capturam os rostos que passam pela cadeira frente à artista.

O documentário de Matthew Akers, lançado em 2012, não apenas registra, mas reorganiza a narrativa da performance, intercalando cenas do museu com imagens de bastidores, entrevistas e reconstruções biográficas. Nessa montagem, *The Artist Is Present* se torna o clímax de uma trajetória, a prova final de uma artista que, após décadas de experimentação, alcança

reconhecimento massivo. Ao assistir ao filme, o espectador experiencia uma versão mediada da presença, filtrada por escolhas de enquadramento, trilha sonora, ritmo de edição e foco em determinados personagens.

A *reperformance*, nesse caso, assume formas múltiplas. Há reencenações institucionais que se inspiram no dispositivo cadeira-a-cadeira e o transladam para outros contextos, como escolas de arte, festivais e museus menores. Há apropriações críticas, que reproduzem o formato para discutir questões de gênero, raça ou classe, problematizando a figura da “artista xamânica branca” em posição central. Há, ainda, *reperformances* simbólicas em redes sociais, em que usuários imitam a postura de Abramović, criam memes ou narram experiências imaginárias de encontro com a artista. Do ponto de vista da “cadeia de interpretantes”, todos esses desdobramentos mostram como a documentação não é apenas registro do passado, mas condição de possibilidade de futuros sentidos. Fotografias, vídeos, relatos e análises acadêmicas alimentam um circuito em que *The Artist Is Present* é continuamente reinterpretada, ora como experimento espiritual, ora como espetáculo de celebridade, ora como crítica à distração contemporânea, ora como rito de empatia.

A *performance*, assim, confirma a hipótese central desta tese: o corpo semiótico não cessa com o fim do evento, mas persiste na trama de signos que dele se originam e que, ao circular, retroagem sobre nossa compreensão da obra e da própria *performance art*.

11.6 Síntese do caso

No conjunto dos três estudos de caso desta tese, *The Artist Is Present* ocupa o lugar de uma espécie de cristalização tardia de questões abertas em *Rhythm 0* e *Balkan Baroque*. Se no primeiro a violência e o risco são externalizados em objetos potencialmente letais e delegados à ação do público, e no segundo o corpo se torna superfície visceral de um trauma histórico explicitado, aqui a tensão é deslocada para uma zona mais rarefeita: o encontro silencioso de olhares, a duração extrema de uma presença, a exposição emocional bilateral.

Do ponto de vista do “corpo semiótico”, *The Artist Is Present* demonstra com nitidez a potência do modelo de camadas A-E. A camada fenomenológica evidencia como o corpo em silêncio, trabalhado na duração, pode reorganizar a percepção de tempo e espaço de centenas de milhares de pessoas. A camada semiótica mostra como esse corpo se torna ícone global de uma forma de arte, ao mesmo tempo em que permanece atravessado por índices de vulnerabilidade e por símbolos institucionais e culturais. A camada tecnomediática revela o papel constitutivo da documentação e da circulação digital na construção da obra; a camada do vestir explicita o modo como figurino e postura modulam a força da presença; a camada da memória afetiva, por fim, expõe a densidade emocional que sustenta a permanência da *performance* no imaginário coletivo.

Em contraste com Rhythm 0 e Balkan Baroque, nas quais a fricção com o perigo físico e com a sujeira material torna visível a dimensão limítrofe do corpo, The Artist Is Present opera um gesto de depuração: remove objetos ameaçadores, limpa o espaço, concentra-se no olhar. Essa depuração, porém, não significa neutralização; pelo contrário, ela desloca a violência para outras escalas - a intensidade do escrutínio, o peso da expectativa, o risco de ser visto demais ou de não ser visto. A análise deste caso confirma que o “corpo semiótico” não é um atributo essencial da artista, mas uma configuração relacional que se atualiza em cada matriz performativa.

Em The Artist Is Present, essa configuração assume a forma de um campo de forças delicado e, ao mesmo tempo, monumental, no qual a simplicidade do dispositivo encobre a complexidade das tramas semióticas, fenomenológicas e políticas em jogo. É precisamente essa combinação de extrema economia formal e de altíssima densidade simbólica que faz da obra um ponto estratégico para testar, tensionar e consolidar o modelo teórico-metodológico proposto nesta tese.



Fotografe o QR Code acima e acesse o vídeo sobre a obra The Artist Is Present. O vídeo está hospedado de maneira legal e pública no Youtube, seja em canais de arte, de museus, de artistas ou de mídia especializada.

11.7 Convergências e Divergências entre os Estudos de Caso

Ao colocar lado a lado Rhythm 0, Balkan Baroque e The Artist Is Present, observamos como Abramović recorre, em diferentes graus, a cada dimensão da semiose (icônica, indicial e simbólica) - e como cada performance ressalta uma delas de maneira mais evidente. Entretanto, isso não significa que cada obra “exclua” as outras dimensões; apenas que há uma ênfase diferenciada:

1. Rhythm 0 destaca a indicialidade da violência: o corpo se entrega a ações concretas do público, gerando vestígios físicos e confrontos efetivos.
2. Balkan Baroque sublinha o simbolismo político: o ato de limpar ossos torna-se metáfora cultural de purificação e memória traumática, mesmo que haja forte presença de índices (sangue, cansaço).
3. The Artist Is Present enfatiza a iconicidade do olhar: a imagem estática da artista e a experiência de contemplação geram uma aura, ainda que o embate físico de longa duração (indicial) e a carga simbólica (museu, sacralidade) não deixem de existir.

Em todos os casos, a fenomenologia peirceana (primeiridade, secundidade, terceiridade) e o diálogo com as leituras semióticas (Eco, 1984; Santaella, 2003) nos ajudam a perceber como as performances se constroem no tempo, envolvendo corpo, contexto e público. A corporeidade, ao ser entregue a gestos extremos ou prolongados, atualiza uma semiose em que o interpretante (público) não pode se manter indiferente.

11.8 Reflexões: corporeidade extremada como estratégia semiótica

A leitura dessas três performances corrobora a tese central de que o corpo, na arte de Abramović, não se apresenta apenas como meio de expressão, mas se torna “corpo semiótico”, definindo e redefinindo significados de forma aberta e por vezes provocativa. O comportamento da audiência e o contexto sociopolítico (Objeto no modelo peirceano) atuam como vetores interpretativos essenciais, que transformam a ação do performer em discurso cultural, político ou espiritual.

Ao mesmo tempo, cada ação exemplifica uma estratégia distinta de tensionar o lugar do corpo:

- . Em “Rhythm 0”: a passividade extrema revela a violência latente no público, transformando a performance em arena moral.
- . Em “Balkan Baroque”: a repetição do gesto de limpar ossos revela a impossibilidade de se expurgar um trauma coletivo, gerando leituras éticas sobre a guerra.
- . Em “The Artist Is Present”: a imobilidade prolongada e o silêncio consolidam-se como ferramenta icônica de comunicação profunda e silenciosa, em que o próprio olhar se converte em discurso.

Tal “corporeidade extremada” difere da medicalização do corpo ou da lógica biopolítica (Foucault, 1979), pois não visa corrigir, curar ou normalizar, mas, ao contrário, libertar o corpo como potência simbólica. Sob o olhar semiótico, a Performance Art de Abramović instaura um campo de jogo no qual a fenomenologia peirceana e a participação do público se combinam para gerar experiências que extrapolam convenções estéticas e discursivas.

No conjunto, podemos definir tais performances como exemplares do “corpo semiótico” em ação, pois cada uma aciona, de modo diferenciado, as três instâncias do signo peirceano (ícone, índice, símbolo), ao mesmo tempo em que se lastreia nas categorias fenomenológicas (primeiridade, secundidade, terceiridade). Tudo isso no contexto de uma arte que envolve risco, memória, presença e interação, confirmando a complexidade e a força disruptiva que a Performance Art pode alcançar (Schechner, 2006).

11.9 Recomendações finais

Por fim, sobre os casos, do ponto de vista de pesquisadores e curadores, eles sugerem, por exemplo, a necessidade de protocolos claros de comunicação de risco ao público, de mecanismos

de interrupção da ação em situações-limite e de políticas transparentes sobre documentação de corpos vulneráveis.

Comparando os três casos, torna-se evidente que políticas curatoriais e de arquivo desempenham papel decisivo na configuração do corpo semiótico ao longo do tempo. Em *Rhythm 0*, a documentação fragmentária e posterior consolidou narrativas de risco extremo e vulnerabilidade, mediadas por relatos e fotografias dispersas. Em *Balkan Baroque*, a articulação entre Bienal de Veneza, espaços museais e registros audiovisuais institucionalizou a obra como arquivo de trauma histórico. Em *The Artist Is Present*, o planejamento institucional do MoMA - com filas coreografadas, estratégias de comunicação e registros em tempo real - transformou a própria experiência de presença em dispositivo museográfico. Colocadas em série, essas políticas mostram que curadoria, museologia e arquivo não são apenas contextos da performance, mas camadas ativas de terceiridade na constituição do corpo semiótico.

Capítulo 12 - Semiótica de Campo Ampliado

Ao longo dos capítulos anteriores, o conceito de “corpo semiótico” foi progressivamente construído, testado e tensionado. O percurso partiu de um marco teórico ancorado na semiótica peirceana, na fenomenologia do corpo e nos debates contemporâneos sobre poder, gênero e tecnologia; em seguida, esse aparato foi aplicado a um conjunto de performances emblemáticas, com ênfase na obra de Marina Abramović, de modo a verificar sua potência explicativa diante de situações concretas. O que este capítulo propõe, agora, é uma inflexão de natureza reflexiva: tomar o próprio caminho analítico como objeto de exame e, a partir daí, explicitar o que se entende por semiótica de campo ampliado.

Por “semiótica de campo ampliado” entende-se, aqui, uma abordagem que preserva o núcleo triádico da semiótica peirceana - ícone, índice, símbolo; primeiridade, secundidade, terceiridade; interpretantes emocionais, energéticos e lógicos - mas o desdobra em diálogo sistemático com a experiência encarnada da performance, com suas mediações técnicas, institucionais e políticas e com o papel ativo do público. Em vez de reduzir a performance a um “texto” a ser decifrado, trata-se de acompanhar o acontecimento em sua espessura fenomenológica e sócio-histórica, descrevendo como o corpo em ação produz e reorganiza cadeias de sentido que se prolongam no tempo.

Nos capítulos 9, 10 e 11, essa abordagem foi ensaiada na análise de três performances específicas, tomadas como estudos de caso: uma prática de exposição radical à vulnerabilidade e ao risco; uma obra que entrelaça dimensões rituais, históricas e políticas; e uma performance duracional em que a imobilidade e o olhar constroem um campo de presença extrema. Em cada caso, o “corpo semiótico” foi observado a partir de camadas analíticas distintas - presença/duração/silêncio; ícone/índice/símbolo; tecnomediações e documentação; vestir/figurino como dispositivo; memória/afetividade e cadeia de interpretantes - evidenciando que a mesma matriz conceitual pode produzir desenhos interpretativos diversos, dependendo do recorte e da ênfase adotados.

Este capítulo, portanto, não apresenta um novo conjunto de obras, mas revisita o caminho percorrido. Na primeira parte (12.1), sistematizam-se as convergências e tensões identificadas entre as cinco camadas analíticas do corpo semiótico, tal como propostas na seção 6.1 e detalhadas ao longo da tese, culminando na Tabela 3, que condensa comparativamente esses movimentos. Na sequência (12.2-12.5), aprofunda-se a discussão sobre três estratégias expressivas centrais - silêncio, duração extrema e imobilidade - como operadores privilegiados de uma semiótica de campo ampliado.

O objetivo é evidenciar que não se trata apenas de aplicar categorias a exemplos, mas de reconhecer, na prática analítica, a necessidade de um modelo capaz de responder à complexidade das obras e às disputas de sentido que elas suscitam.

Ao final, a semiótica de campo ampliado aparece menos como um “novo sistema” fechado e mais como um horizonte metodológico: uma forma de fazer análise que assume o risco de pensar os signos da performance a partir de sua inserção em campos de força concretos - históricos, afetivos, institucionais - sem renunciar ao rigor conceitual da tradição peirceana..

12.1 Convergências e tensões, destaques do “corpo semiótico” e rastreabilidade dos achados

As cinco camadas analíticas propostas no Capítulo 6 - A) presença/duração/silêncio; B) ícone/índice/símbolo; C) tecnomediações e documentação; D) vestir/figurino como dispositivo; E) memória/afetividade e cadeia de interpretantes - mostraram-se, ao longo dos estudos de caso, menos como níveis rígidos de leitura e mais como planos de atenção que se combinam e se tensionam em cada performance. A Tabela 3, ao sintetizar essa aplicação às três obras analisadas, evidencia que não há hierarquia estável entre as camadas: em certos contextos, a camada A torna-se decisiva; em outros, são as dimensões C ou E que assumem papel estruturante na produção de sentido.

No que diz respeito à camada A (presença/duração/silêncio), as análises revelaram uma convergência fundamental: em todas as performances, a experiência encarnada do tempo - seja na forma de espera, exaustão, repetição ou suspensão - é condição para que os demais planos sógnicos se tornem legíveis. O corpo semiótico não emerge como código abstrato, mas como modo de habitar o tempo e o espaço. A tensão aparece, contudo, na forma como cada obra organiza essa presença: em algumas, o silêncio atua como supressão radical da fala e intensificação da escuta; em outras, o ruído ambiente, as vozes do público ou o som do próprio gesto se tornam material compositivo inevitável, desafinando a idealização de uma “pureza” do silêncio.

A camada B (ícone/índice/símbolo) mostrou-se particularmente produtiva para rastrear as reconfigurações do corpo entre imagem, rastro e metáfora cultural. Há convergência no reconhecimento de que as três performances articulam, de modo complexo, esses registros: em todas, o corpo da artista (ou artistas) se apresenta simultaneamente como figura icônica (da vulnerabilidade, da resistência, da disponibilidade), como índice de esforços e marcas concretas (suor, sangue, ossos, sujeira, postura) e como símbolo de tensões mais amplas (gênero, guerra, trauma, instituição arte). A tensão, nesse caso, advém de como cada eixo é privilegiado em cada obra: ora o peso recai sobre a iconicidade de certas imagens canônicas; ora sobre a violência dos índices; ora sobre o caráter alegórico ou metafórico do gesto.

Quanto à camada C (tecnomediações e documentação), a Tabela 3 torna visível uma diferença decisiva entre as performances. Nos três casos, a existência da obra tal como hoje a conhecemos depende fortemente de fotografias, vídeos, catálogos, entrevistas e reapresentações; no entanto, o modo como esses registros foram produzidos, editados e

circulados varia profundamente. Em algumas performances, há um projeto cuidadoso de documentação, que desde o início integra a obra a circuitos institucionais e midiáticos; em outras, o registro é fragmentar, parcial, sujeito a perdas e lacunas. A convergência reside no fato de que, em todos os casos, a tecnomediação participa da construção do corpo semiótico; a tensão, no modo como essa participação redistribui poder interpretativo entre artista, instituições e público ao longo do tempo.

A camada D (vestir/figurino como dispositivo) revelou-se um ponto de inflexão importante: aquilo que poderia ser lido, num primeiro momento, como detalhe secundário - roupas, tecidos, cores, nudez, acessórios - mostrou-se elemento central na regulação da visibilidade, da vulnerabilidade e da leitura política do corpo. Em uma obra, a nudez integral confronta diretamente códigos de pudor, desejo e poder, convocando o público a escolhas inevitavelmente atravessadas por gênero e sexualidade; em outra, o vestido sujo, manchado ou desgastado torna-se índice material de um trabalho de exaustão física e simbólica, ligado a contextos históricos específicos.

A tabela evidencia uma convergência: em todas as performances, o vestir atua como operador semiótico decisivo. A tensão aparece na forma como esse operador se articula com a instituição arte - ora como dispositivo de sacralização, ora como elemento de profanação ou desestabilização de normas.

Por fim, a camada E (memória/afetividade e cadeia de interpretantes) reafirma o caráter processual e aberto da semiótica de campo ampliado. As três performances, ainda que distintas em contexto e temporalidade, compartilham uma mesma condição: elas são conhecidas hoje não apenas pelo que ocorreu no momento do acontecimento, mas pelo conjunto de interpretantes que se acumularam em torno delas - relatos, críticas, reperformances, disputas jurídicas, documentários, exposições retrospectivas (vide “Diagrama Geral de Modelo”, Figura 21, pg 129).

A convergência reside na constatação de que o corpo semiótico é, também, corpo de memória; a tensão, na forma como essa memória é disputada, canonizada ou reapropriada por diferentes atores. Em alguns casos, prevalece uma narrativa de heroísmo artístico; em outros, ganham força leituras críticas que questionam relações de poder, desigualdades e apagamentos.

De modo geral, a Tabela 3 mostra que as camadas A-E não se sobrepõem de modo uniforme às três obras analisadas. Pelo contrário: cada performance redistribui o peso dessas dimensões, fazendo emergir diferentes aspectos da mesma matriz conceitual. É justamente essa capacidade de fazer aparecer convergências e tensões - em vez de forçar um encaixe homogêneo - que caracteriza a semiótica de campo ampliado proposta nesta tese. Em lugar de buscar uma síntese conciliadora, o modelo assume o conflito de interpretantes e a assimetria entre contextos como dados constitutivos da análise, mantendo o corpo semiótico como fio que permite atravessar, sem reduzi-los, esses diferentes planos de experiência e significação.

12.2 Expressividade não-verbal do “corpo semiótico”

“O silêncio, a duração extrema e a imobilidade não são apenas estratégias estéticas, mas dispositivos que ampliam a experiência do espectador, deslocando-o para um estado de hiperconsciência da presença e do tempo. Essas escolhas performáticas atuam como catalisadores da percepção, transformando a expectativa em significação” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 157).

As análises desenvolvidas nos capítulos anteriores mostram que, nas performances estudadas, a expressividade do corpo ultrapassa amplamente o domínio da fala articulada. Mesmo quando a palavra está presente - em relatos prévios, textos de parede, entrevistas ou declarações posteriores - é no plano não verbal que se concentram os principais vetores de intensificação semiótica: silêncio, duração extrema, imobilidade, proximidade física, olhar, respiração, ritmo, gestos mínimos, disposição do espaço e dos objetos.

Em diálogo com a perspectiva da “virada performativa” defendida por Erika Fischer-Lichte, pode-se afirmar que a força da performance não reside apenas no que é “dito” sobre a obra, mas naquilo que se produz na copresença entre corpos, na transformação recíproca entre artistas e público, e na experiência de um acontecimento que se faz e desfaz no tempo. A dinâmica energética e afetiva dessa copresença - tensão, desconforto, empatia, recusa, fascínio - constitui um plano de significação que não se reduz à linguagem verbal. É justamente nesse plano que o corpo semiótico opera com maior intensidade.

No horizonte da semiótica de campo ampliado proposta nesta tese, interessa observar como certos procedimentos recorrentes nas obras analisadas funcionam como operadores de concentração e densificação da experiência: a supressão da fala em situações-limite, a exposição prolongada do corpo ao tempo e ao cansaço, a escolha deliberada por uma imobilidade radical em contextos de forte carga simbólica. Em todos esses casos, o que está em jogo é uma aposta na potência expressiva do não verbal, em sua capacidade de mobilizar interpretantes emocionais, energéticos e lógicos sem o suporte de enunciados discursivos directos.

É nesse contexto que se destacam, em particular, três estratégias expressivas, que atravessam as obras estudadas e se articulam diretamente com as camadas analíticas do corpo semiótico: (1) silêncio; (2) duração extrema; (3) imobilidade. O silêncio opera como supressão da fala e redistribuição da escuta, obrigando artistas e público a lidar com o “resto” sensível da situação - ruídos, respiração, batimentos, movimentos mínimos, hesitações. A duração extrema investe no alongamento do tempo como forma de levar corpo e público a estados limiares de exaustão, tédio, transe, saturação ou suspensão. A imobilidade, por sua vez, potencializa a dimensão icônica e indicial do corpo, fazendo do gesto mínimo - ou da ausência de gesto - um foco concentrado de atenção e significação.

Nos tópicos seguintes (12.3, 12.4 e 12.5), essas três estratégias serão examinadas separadamente, sem perder de vista que, nas performances concretas, elas aparecem combinadas e interdependentes. Ao fazê-lo, pretende-se explicitar de que modo o silêncio, a duração e a imobilidade contribuem para a construção do corpo semiótico e para o funcionamento da semiótica de campo ampliado, em que a interpretação não se esgota na decodificação de mensagens, mas se desenrola na experiência partilhada de um acontecimento corporal, temporal e espacialmente situado.

12.3 Silêncio: a supressão da fala como vetor de intensificação

O silêncio, entendido aqui como supressão deliberada da fala, é um dos elementos mais recorrentes e decisivos nas performances analisadas. Em vez de ser tomado como simples ausência de som, ele aparece como escolha compositiva que reorganiza as hierarquias perceptivas da situação, deslocando a atenção para o corpo, para o ambiente sonoro e para as reações do público. Sob a perspectiva do corpo semiótico, o silêncio não é um vazio, mas um campo de intensificação: é nele que pequenos gestos, olhares, respirações, ruídos de deslocamento e murmúrios se tornam signos carregados de sentido.

Na lógica da semiótica peirceana, o silêncio operado na performance pode ser descrito como uma espécie de “freio” na ordem simbólica verbal, que abre espaço para que primeiridade e secundidade se tornem mais evidentes. A ausência de enunciados falados suspende, por um momento, o fluxo habitual de explicações, instruções e narrativas, permitindo que qualidades sensíveis (primeiridade) - a sensação de tensão no ar, o peso de um olhar, a frieza do espaço, a textura do chão - e choques factuais (secundidade) - a proximidade física inesperada, o toque, a agressão, o afastamento brusco - se imponham com maior força sobre artistas e público. O que se apresenta, nesse contexto, é uma espécie de “mistério vivo” do acontecimento: algo que se deixa experimentar, mas não se deixa fechar imediatamente em palavras.

Essa operação repercute diretamente na dinâmica dos interpretantes. A ausência de fala não significa ausência de interpretação; pelo contrário, o silêncio frequentemente multiplica as hipóteses, projeções e leituras possíveis. Sem uma orientação explícita, o público precisa ativar mais intensamente seus próprios repertórios para dar sentido à situação: interpreta gestos como convites, ameaças ou recusas; lê hesitações como medo, timidez, cumplicidade ou rejeição; atribui significados distintos a um mesmo gesto, conforme seu lugar social, sua história e seu estado afetivo no momento da performance. O silêncio, assim, funciona como dispositivo que desloca a produção de sentido da esfera do discurso explícito para a esfera da imaginação, da memória e da experiência encarnada.

Do ponto de vista da semiótica de campo ampliado, isso implica tratar o silêncio não como fundo neutro, mas como camada analítica própria. Quando a artista opta por não falar - ou por impor uma regra de silêncio a si mesma e/ou ao público, ela está desenhando um regime específico de

circulação de signos: restringe o uso de símbolos verbais, mas intensifica o jogo de ícones e índices corporais e ambientais. Olhares desviados ou sustentados, posturas de abertura ou fechamento, aproximações e afastamentos passam a ser lidos como enunciados. Pequenos ruídos - um objeto deslocado, um passo, uma risada contida, um suspiro - tornam-se índices decisivos para compreender a atmosfera do acontecimento.

Nas performances discutidas ao longo da tese, o silêncio assume configurações distintas. Em contextos de risco e vulnerabilidade extrema, a supressão da fala pode ser lida como entrega radical ao dispositivo da obra, como recusa de negociar verbalmente com o público, ou ainda como estratégia de desnudar as expectativas de quem assiste. Quando não há instruções, justificativas ou explicações proferidas pela artista, cada pessoa presente precisa medir, por conta própria, a legitimidade de suas ações: aproximar-se, tocar, agredir, cuidar, ignorar. O silêncio, nesse caso, evidencia não apenas o corpo em cena, mas também a posição ética de quem participa ou se abstém de participar.

Ao mesmo tempo, o silêncio nunca é absoluto. Mesmo em performances que eliminam a fala articulada, há sempre um ambiente sonoro que persiste: passos, tosse, ruídos do espaço expositivo, sons vindos da rua, sistemas de ventilação, câmeras a disparar, flashes, vozes ao fundo. A supressão da voz humana como discurso linear faz com que esses elementos sonoros se destaquem, compondo uma espécie de “paisagem acústica” que molda a experiência de todos. Para uma semiótica de campo ampliado, isso significa levar a sério o fato de que a dimensão sonora - ainda que não verbal - participa ativamente da construção do corpo semiótico: o som amplifica ou abranda a percepção do risco, da solidão, da intimidade ou do constrangimento; modula o ritmo da atenção; marca a passagem do tempo.

Metodologicamente, reconhecer o silêncio como vetor de intensificação implica que a análise não pode se limitar ao que é visível ou ao que é dito em textos escritos sobre a performance. É necessário perguntar: que tipo de silêncio está em jogo? Um silêncio imposto por regras do dispositivo? Um silêncio que resulta do choque ou do respeito do público? Um silêncio quebrado por intervenções isoladas, risos nervosos, comentários sussurrados? Que diferenças surgem entre registros audiovisuais que preservam ou apagam esses sons de fundo? Cada uma dessas questões recoloca o silêncio no centro da investigação, permitindo que se veja nele não um mero “vazio”, mas uma estratégia compositiva que reorganiza o campo de forças da performance.

É justamente nessa chave que o silêncio se articula com as outras duas estratégias que serão discutidas nas seções seguintes: duração extrema e imobilidade. Em muitos casos, o silêncio só alcança sua potência máxima quando associado ao prolongamento do tempo e à suspensão dos gestos, produzindo uma espécie de “pressão” sensível sobre o ambiente. Ao eliminar a fala, estender o tempo e reduzir o movimento, a performance cria uma situação em que o corpo semiótico se torna um foco de atenção inevitável - para quem está em cena e para quem observa. A semiótica de campo ampliado, ao acompanhar essa operação, busca descrever não

apenas o que se vê, mas também aquilo que se sente, se supõe e se projeta no intervalo aberto pela supressão da palavra.

12.4 Duração extrema: o tempo como hipérbole semiótica

Se o silêncio suspende a fala e desloca a atenção para o campo sensível da performance, a duração extrema intensifica esse deslocamento pela via do tempo. Ao prolongar uma ação muito além do que se esperaria em um regime cotidiano de atenção - horas de repetição, dias de permanência, longos períodos de exposição, a performance transforma o tempo em matéria explícita da obra. O que, em outros contextos, seria apenas “condição de fundo” passa a ocupar o primeiro plano da experiência, tanto para quem está em cena quanto para quem observa.

Na chave da semiótica peirceana, a duração extrema pode ser compreendida como uma espécie de hipérbole da secundidade: a insistência do corpo diante de limitações concretas - cansaço, fome, dor, sono, temperatura, desconforto postural - torna-se incontornável. A performance insiste em produzir encontros entre corpos e limites, forçando a percepção a reconhecer o peso do tempo como choque factual, como atrito entre vontade e corpo, entre projeto e matéria. Ao mesmo tempo, a duração prolongada também mobiliza a primeiridade: qualidades difusas de atmosfera - tédio, suspensão, expectativa, irritação, compaixão - varrem o espaço e modulam o modo como o acontecimento é sentido.

Esse estiramento do tempo altera, inevitavelmente, o regime de interpretação. Em um primeiro momento, o público tende a buscar um “sentido” imediato para a ação: por que a artista permanece ali? O que isso “quer dizer”? À medida que o tempo avança e nada de espetacular se acrescenta, a frustração de expectativas narrativas abre espaço para outro tipo de semiose: em vez de procurar uma mensagem oculta, o espectador precisa lidar com a própria experiência de permanecer, afastar-se, voltar, perder o interesse, recuperar a curiosidade. A duração extrema desloca, assim, a ênfase da “compreensão” para a convivência com o acontecimento, expondo a performance como processo mais do que como evento pontual.

No horizonte da semiótica de campo ampliado, esse procedimento tem implicações metodológicas diretas. Não basta “fotografar” a performance em um instante privilegiado; é preciso acompanhar a curva temporal da ação: como o corpo se transforma ao longo das horas? Que marcas de exaustão, desorientação ou automatismo surgem? Como o público se reconfigura: quem chega e vai embora, quem permanece, quem se aproxima, quem se distancia? Como a instituição lida com esse tempo dilatado - na organização do espaço, na mediação, na documentação? Cada um desses elementos participa da constituição do corpo semiótico, de modo que a duração extrema exige uma análise atenta às variações, e não apenas aos “picos” dramáticos.

Ao prolongar o tempo, a performance também desafia os protocolos de registro. Fotografias isoladas tendem a apagar a curva de exaustão, congelando momentos que, na experiência, foram vividos como parte de uma continuidade. Vídeos editados comprimem horas em minutos, reorganizando a percepção da duração em outra escala. A documentação, assim, reinterpreta a hipérbole temporal em outros termos, criando uma tensão entre o que foi vivido e o que é posteriormente apresentado. A semiótica de campo ampliado, ao considerar a duração extrema, precisa levar em conta não apenas o tempo do acontecimento, mas também o tempo da sua circulação mediada - quanto tempo o público está disposto a “dar” à obra em um vídeo, em uma sala expositiva, em um catálogo, em uma plataforma digital.

Em síntese, a duração extrema faz do tempo um signo em si. Ao insistir em uma ação aparentemente simples, prolongada até o limite do razoável, a performance produz uma espécie de espelho para a própria experiência contemporânea: vidas saturadas, calendários comprimidos, atenção fragmentada são confrontados com a exigência de permanecer diante de algo que não “entrega” rapidamente seu sentido. A hipérbole temporal, nesse caso, não é apenas efeito formal, mas gesto crítico: obriga a reconsiderar o valor do tempo, o custo da presença e as formas pelas quais o corpo é administrado, explorado ou sacrificado em diferentes regimes de trabalho, de arte e de vida.

12.5 Imobilidade: o gesto suspenso como ação intensificada

Se a duração extrema torna o tempo visível, a imobilidade radicaliza a visibilidade do corpo. Ficar imóvel - sentado, em pé, deitado, em suspensão - por um período prolongado transforma um gesto mínimo em ação de alta densidade semiótica. Em vez de ser lida como “ausência de movimento”, a imobilidade, no contexto da performance, constitui-se como gesto pleno, um ato que condensa tensão, controle, resistência, entrega e vulnerabilidade.

Na perspectiva fenomenológica, a imobilidade expõe a ambiguidade do corpo: o que aparenta ser repouso é, muitas vezes, o resultado de esforço intenso para sustentar uma postura, controlar impulsos, resistir a espasmos, coceiras, ajustes instintivos. Essa luta invisível entre movimento potencial e contenção atual produz uma qualidade particular de presença, que o público sente mesmo sem ver grandes variações gestuais. A imobilidade, nesse sentido, é um modo de fazer aparecer o “quase” - o quase mover-se, o quase cair, o quase ceder, mantendo o corpo em estado de suspensão.

Do ponto de vista semiótico, a imobilidade articula de maneira singular ícone, índice e símbolo. Ícone, porque o corpo assume a forma de imagem estável, quase escultórica, remetendo a tradições de representação - estátuas, ícones religiosos, retratos, poses de autoridade, figuras monumentais. Índice, porque, apesar da aparente estase, surgem sinais discretos de esforço: músculos contraídos, tremores, suor, mudança sutil na respiração, microajustes de equilíbrio. Símbolo, porque a escolha de permanecer imóvel num determinado contexto - um museu, um

espaço público, uma fronteira institucional, uma posição socialmente marcada - passa a ser lida em chave política, espiritual, afetiva ou crítica.

Em muitas performances, a imobilidade está intimamente ligada às outras duas estratégias já discutidas: silêncio e duração extrema. Ficar em silêncio, imóvel, por muito tempo, multiplica os efeitos de cada uma dessas decisões. A ausência de fala impede que a artista “explique” o que está fazendo; a duração prolongada impede que o público trate a imobilidade como simples “momento” ou “pausa”; a imobilidade, por sua vez, impede que o corpo disperse a atenção em múltiplos gestos, concentrando-a em uma única presença que se repete e se altera quase imperceptivelmente. O corpo semiótico, nesse triângulo, adquire uma densidade particular: torna-se ponto fixo em torno do qual o tempo, o espaço e o público se reorganizam.

Metodologicamente, analisar a imobilidade implica deslocar o olhar do evento espetacular para o mínimo. Em vez de buscar apenas grandes ações, a semiótica de campo ampliado precisa aprender a descrever microvariações: um olhar que se desvia, uma lágrima que cai, um músculo que falha, um objeto que se desloca sem que o corpo deixe sua posição. Esse tipo de atenção exige outro ritmo de escrita: mais próximo da anotação paciente, da descrição prolongada, da escuta do quase imperceptível. Ao registrar essas minúcias, a análise resiste à tentação de transformar a performance em narrativa rápida, recolocando sua complexidade no tempo próprio ao qual ela se propôs.

A imobilidade também acentua as implicações éticas e políticas da performance. Permanecer imóvel diante do olhar do público é expor-se inteiramente a esse olhar: aceitar ser contemplado, julgado, desejado, rejeitado, ignorado. Em contextos marcados por desigualdades de gênero, raça, classe e poder, essa exposição não é neutra. Um corpo imobilizado, em silêncio, pode ser lido como vítima, mártir, santa, louca, resistente, cúmplice, objeto; essas projeções dizem tanto sobre quem observa quanto sobre quem performa. A semiótica de campo ampliado, ao considerar a imobilidade, precisa incorporar essa assimetria de posições, mostrando como o gesto suspenso torna visíveis os regimes de olhar que organizam a vida social.

12.5.1 Exemplos ilustrativos: silêncio, duração e imobilidade em combinação

As três estratégias aqui destacadas - silêncio, duração extrema e imobilidade - raramente aparecem isoladas nas performances analisadas. Em geral, elas se combinam, produzindo configurações densas em que cada elemento reforça e desestabiliza os demais. Alguns exemplos já discutidos na tese ajudam a tornar mais concretas essas articulações.

Em ações duracionais em que duas pessoas permanecem sentadas frente a frente, em silêncio, por longos períodos, a imobilidade do corpo e a fixidez do olhar funcionam como dispositivos de concentração da atenção. O tempo prolongado é sentido tanto pelas artistas quanto pelo público: há quem acompanhe apenas alguns minutos, quem volte várias vezes, quem se

proponha a permanecer longo período. O silêncio impede o enquadramento rápido da situação em formas discursivas familiares, e a imobilidade transfere para o olhar e para microgestos - um sorriso contido, uma lágrima, um desvio - a potência expressiva do acontecimento. O corpo semiótico, aqui, é menos o de um gesto espetacular do que o de um encontro sustentado. Em outros casos, como em performances de confinamento prolongado ou de repetição exaustiva de tarefas, a duração extrema associa-se a uma mobilidade limitada, quase mecânica. O corpo se move, mas seu movimento é tão reiterado - varrer, caminhar em círculo, escavar, carregar objetos - que tende a se inscrever mais como índice de desgaste do que como variação significativa. O silêncio, quando presente, sublinha o caráter laborioso da ação, aproximando-a de condições de trabalho invisibilizadas. A imobilidade aparece, então, nos momentos de falha ou de colapso: quando o corpo não consegue mais seguir, quando interrompe a tarefa, quando se deixa cair. A hipérbole temporal, nesses casos, mostra o corpo no limite entre o fazer e o não conseguir fazer.

Há, ainda, performances em que a imobilidade é o próprio cerne da proposição: corpos que se colocam como “batente humano” em uma passagem, obrigando o público a escolher como atravessar; artistas que se expõem imóveis em posições vulneráveis, enquanto objetos potencialmente agressivos são colocados à disposição de quem assiste; figuras que se deitam, se ajoelham ou se ajoelham por longos períodos em espaços de circulação pública. Nesses contextos, a combinação de silêncio, imobilidade e tempo prolongado desloca a responsabilidade para o público: o que fazer diante de um corpo exposto? Ignorá-lo, confrontá-lo, protegê-lo, utilizá-lo, contornar sua presença? Cada resposta inscreve-se como interpretante energético e ético da obra.

Esses exemplos, mesmo quando apenas aludidos aqui, reforçam que as três estratégias não são meros recursos formais, mas modos de reorganizar o campo de forças entre corpo, tempo e público. Silêncio, duração e imobilidade, articulados, constituem operadores privilegiados para uma semiótica de campo ampliado porque obrigam a análise a sair da zona confortável da mensagem e a enfrentar a experiência concreta do acontecimento: aquilo que é vivido, negociado e disputado no tempo compartilhado da performance.

12.6 Semiótica de campo ampliado: implicações e desdobramentos

As considerações desenvolvidas neste capítulo permitem, agora, explicitar com maior precisão o alcance e as implicações da semiótica de campo ampliado proposta nesta tese. Ao acompanhar silêncio, duração extrema e imobilidade como estratégias centrais na construção do corpo semiótico, torna-se evidente que uma análise comprometida com a complexidade da Performance Art não pode restringir-se a identificar “temas” ou “mensagens” nos gestos e nas imagens. É necessário considerar simultaneamente a experiência encarnada, as operações sógnicas, as mediações técnicas e institucionais, e a cadeia de interpretantes que se forma no tempo.

Em termos metodológicos, isso se traduz em algumas exigências: descrever com minúcia a situação performativa (quem, onde, quando, por quanto tempo, com que dispositivos); seguir a transformação do corpo ao longo da ação (esforço, desgaste, resistência, colapso); atentar para o modo como o silêncio, o som, a repetição e a imobilidade modulam a atenção do público; analisar como fotografias, vídeos, textos curatoriais e reperformances reconfiguram a obra em outros tempos e espaços; e reconhecer, por fim, que o sentido da performance é resultado de disputas interpretativas que envolvem artistas, espectadores, instituições e contextos históricos distintos. Do ponto de vista epistemológico, a semiótica de campo ampliado recusa tanto a redução formalista - que veria na performance apenas uma estrutura de signos autônoma - quanto a diluição sociológica que dissolveria a obra em contextos e discursos, perdendo de vista sua singularidade estética. O modelo aqui defendido aposta em uma via intermediária: mantém o rigor conceitual da semiótica peirceana como eixo, mas o expande em diálogo com a fenomenologia do corpo, com as teorias da performance e com os debates contemporâneos sobre poder, gênero, memória e tecnologia.

Os desdobramentos dessa proposta se abrem em três frentes principais. Em primeiro lugar, no campo específico da Performance Art, a semiótica de campo ampliado oferece uma ferramenta analítica capaz de acolher a diversidade de estratégias corporais e temporais presentes nas obras, sem sacrificar sua singularidade em favor de modelos genéricos. Em segundo lugar, em campos limítrofes - como as artes visuais, o teatro contemporâneo, as práticas híbridas entre arte e ativismo, e as performances em ambientes digitais, o modelo pode ser adaptado para acompanhar outras formas de corpo em situação, expandindo o escopo da investigação. Em terceiro lugar, no plano teórico mais amplo, a articulação entre semiótica, fenomenologia e política contribui para recolocar o corpo no centro das discussões sobre sentido, linguagem e experiência, em um cenário marcado por reconfigurações tecnológicas e por disputas intensas em torno da vida, da morte e da visibilidade.

Nessa perspectiva, políticas de aquisição, reencenação, catalogação e disponibilização digital deixam de ser pano de fundo e passam a compor a própria gramática do corpo semiótico: definem quem pode aparecer, sob quais enquadramentos e com que possibilidades de reinscrição crítica. Museus, fundações e arquivos tornam-se, assim, coprotagonistas da cadeia evento-documento-reencenação-arquivo. Assim, mais do que concluir um percurso, este capítulo aponta para a continuidade de um trabalho. A semiótica de campo ampliado não se pretende sistema fechado, mas proposta em movimento, aberta a críticas, reformulações e usos em outros contextos. O que se buscou aqui foi construir um arcabouço suficientemente consistente para dialogar com as performances analisadas, mas também suficientemente flexível para acolher futuras obras, outros corpos, outras cenas e outros conflitos. Nesse sentido, o corpo semiótico permanece como eixo condutor: lugar em que se cruzam, de maneira sempre provisória e controversa, o sensível, o sógnico e o político.

Capítulo 13 - Para Além de Abramović

Os capítulos precedentes consolidaram o percurso de construção e teste do conceito de “corpo semiótico”: do marco teórico (Capítulos 5 e 6), passando pelas análises de obras de Marina Abramović (Capítulos 9, 10 e 11), até a formulação da semiótica de campo ampliado (Capítulo 12), entendida como modo de articular a semiótica peirceana à experiência encarnada, às mediações técnicas e institucionais e às cadeias de interpretantes que se formam no tempo.

Este capítulo propõe um movimento complementar. Partindo da centralidade de Abramović no recorte desta tese, trata-se de experimentar uma extensão controlada do modelo para outros contextos, artistas e problemáticas, a fim de verificar tanto sua plasticidade quanto seus limites. “Para além de Abramović”, aqui, não significa relativizar a importância da artista na consolidação de um certo paradigma da Performance Art, mas deslocar o foco para outros corpos e geografias, testando como o “corpo semiótico” responde a situações em que gênero, raça, diáspora, migração e colonialidade se apresentam de modo ainda mais agudo. Ou seja, os exemplos aqui reunidos não configuram um novo corpus extensivo; tratam-se de exercícios de prova de conceito, nos quais o modelo é aplicado de maneira seletiva para evidenciar deslocamentos e fricções, preparando o terreno para pesquisas futuras mais focalizadas nesses contextos.

O capítulo organiza-se em três movimentos. Na seção 13.1, são apresentados testes pontuais do modelo junto a práticas de Ana Mendieta, Tania Bruguera e Eleonora Fabião, sem pretensão de exaustividade analítica, mas como provas de conceito que tensionam o que foi elaborado a partir de Abramović. Na seção 13.2, discutem-se explicitamente os limites e não-abrangências da proposta, com ênfase nas questões de colonialidade, eurocentrismo e deslocamento geopolítico. Por fim, a seção 13.3 sugere alguns desdobramentos possíveis do conceito de corpo semiótico e da semiótica de campo ampliado no campo da curadoria, da ecologia expositiva e do ensino de arte e design, apontando usos que extrapolam o corpus estrito desta investigação.

13.1 Testes pontuais do modelo: Mendieta, Bruguera e Fabião

Partindo da matriz de camadas analíticas e da semiótica de campo ampliado delineadas no Capítulo 12, esta seção apresenta três testes pontuais do modelo aplicado a práticas de Ana Mendieta, Tania Bruguera e Eleonora Fabião. Não se trata de análises exaustivas, mas de ensaios de leitura que permitem observar como o “corpo semiótico” se comporta quando deslocado para contextos de diáspora, de ativismo político e de experimentação urbana, respectivamente.

No caso de Ana Mendieta, o enfoque recai sobre as séries em que a artista trabalha com o próprio corpo em relação à terra, à paisagem e aos vestígios materiais de rituais - em especial as Siluetas. A camada A (presença/duração/silêncio) evidencia a intensidade da relação entre corpo e ambiente: a artista inscreve sua forma em areia, barro, vegetação, fogo, água, compondo uma presença que se afirma e se desfaz quase simultaneamente. A camada B (ícone/índice/símbolo)

permite ver, nesse gesto, um triplo movimento: ícone, na figuração da silhueta humana; índice, nos rastros deixados na matéria (cavos, queimaduras, marcas de água); símbolo, na reativação de imaginários ligados ao feminino, ao exílio, à ancestralidade afrocaribenha e à violência. A camada C (tecnomediações) explicita a importância das fotografias como modo de existência da obra - muitas vezes a única forma de acesso posterior -, ao mesmo tempo em que evidencia a distância entre a experiência ritual no campo e sua canonização em circuitos museológicos. Por fim, as camadas D (vestir/figurino) e E (memória/afetividade) apontam para a ambivalência de uma nudez que é, ao mesmo tempo, vulnerabilidade corporal e força arquetípica, e para a maneira como a obra se tornou, após a morte trágica da artista, um lugar de disputa entre leituras estéticas, feministas e biográficas.

Já em Tania Bruguera, o modelo é tensionado por uma prática que explicita de forma frontal a dimensão política e institucional da performance. Em obras como *El Susurro de Tatlin* e outras ações de “arte útil” (arte útil), a camada A revela uma presença corporal que se distribui entre a artista, o público e as estruturas de poder (polícia, Estado, aparato jurídico). A camada B enfatiza o caráter indicial dos documentos, cartazes, registros de vigilância e objetos burocráticos mobilizados nas ações, bem como o peso simbólico de espaços de autoridade (praças, edifícios públicos, órgãos estatais). A tecnomediação (camada C) torna-se, aqui, quase inseparável da própria obra: a circulação de vídeos, notícias e relatos em mídias tradicionais e redes sociais integra a lógica da performance, fazendo com que o corpo semiótico se espraie para além do evento pontual. O “figurino” (camada D) - frequentemente composto por roupas cotidianas, por trajes que evocam o papel de cidadã ou por elementos que marcam o corpo como alvo - contribui para dissolver a fronteira entre arte e ativismo. A camada E, por sua vez, revela uma cadeia de interpretantes atravessada por repressão, censura, exílio, solidariedade e controvérsia, em que o corpo da artista se torna índice vivo dos limites da liberdade de expressão e das fraturas do espaço público.

Por fim, no contexto brasileiro, Eleonora Fabião oferece um campo privilegiado para testar o modelo em ações performativas urbanas, frequentemente marcadas por um humor tenso, por deslocamentos sutis e por uma forte dimensão relacional. Em suas “ações” nas ruas - caminhar carregando objetos, propor gestos de disponibilidade, ativar pequenos rituais de encontro -, a camada A evidencia a importância da presença efêmera e do contato direto com passantes, numa temporalidade que oscila entre o instante e a duração expandida da deriva urbana. A camada B permite observar o corpo como ícone de uma figura “disponível” - muitas vezes deslocada das expectativas de produtividade e de pressa do espaço urbano - e como índice de um risco calculado, na medida em que se expõe a interações imprevisíveis. A camada C coloca em relevo o modo como registros fotográficos, vídeos e relatos textuais reconstroem a ação em outros suportes, frequentemente em tensão com o caráter intrinsecamente efêmero da obra. Na camada D, o vestir simples, por vezes deliberadamente “neutro” ou deslocado em relação ao contexto, funciona como dispositivo que permite ao corpo fundir-se e, ao mesmo tempo, destacar-se do ambiente urbano. A camada E aponta para a formação de uma memória difusa, composta tanto

pelos relatos de quem acompanha a cena artística quanto pelas lembranças dispersas de quem, por acaso, cruzou com a artista na rua e teve sua rotina brevemente perturbada.

Em conjunto, esses três testes pontuais não pretendem produzir mini monografias sobre Mendieta, Bruguera e Fabião, nem abarcar a complexidade de suas trajetórias. Seu objetivo é outro: demonstrar a plasticidade e as limitações do conceito de corpo semiótico e da semiótica de campo ampliado quando confrontados com obras que, embora partilhem com Abramović o uso central do corpo, o fazem sob outros regimes de história, geopolítica, raça, gênero e institucionalidade. O modelo mostra-se capaz de iluminar operações sógnicas relevantes e de organizar um campo de questões, ao mesmo tempo em que deixa claro que, em determinados contextos, é necessário convocar outros vocabulários teóricos, nascidos de experiências e lutas específicas, que não se deixam reduzir a um esquema analítico único.

13.2 Limites e não-abrangências do modelo

Esta seção explicita os limites epistemológicos do ‘corpo semiótico’: o modelo foi gestado em diálogo com tradições teóricas ocidentais e, por isso, só pode se aproximar de experiências de colonialidade, raça e gênero a partir de um lugar parcial, que exige mediação crítica com epistemologias próprias desses contextos. Os testes breves realizados com Mendieta, Bruguera e Fabião evidenciam, com particular nitidez, que o conceito de “corpo semiótico” e a semiótica de campo ampliado, tal como formulados nesta tese, são simultaneamente produtivos e situados. Produtivos, porque oferecem um vocabulário rigoroso para descrever a articulação entre corpo, ação, contexto e interpretação em uma gama diversa de performances. Situados, porque emergem de uma trajetória teórica e metodológica que toma Marina Abramović, uma artista branca, europeia, inserida de forma central nos circuitos hegemônicos da arte contemporânea, como foco principal de análise.

Reconhecer essa situação implica explicitar os limites e não-abrangências do modelo. Em primeiro lugar, a semiótica de campo ampliado se ancora na tradição peirceana e em diálogos com a fenomenologia, com a teoria da performance e com autores e autoras que, em larga medida, operam no eixo euro-americano. Embora a tese busque tensionar esse eixo, especialmente ao trazer artistas do Sul Global para o campo de análise, é necessário admitir que o recorte teórico não nasce de uma experiência de sujeição colonial direta, nem de uma elaboração conceitual gestada prioritariamente em epistemologias de fronteira.

Em segundo lugar, o modelo não pretende, nem poderia, substituir quadros de leitura construídos a partir da experiência colonial e decolonial. Quando se analisam obras enraizadas em contextos de racialização severa, de migração forçada, de genocídio ou de luta indígena, teorias que pensam a colonialidade do poder e do saber - como as de Aníbal Quijano, Walter Dignolo, María Lugones, Achille Mbembe, entre outras e outros - oferecem chaves irredutíveis que não podem ser traduzidas integralmente para fórmulas semióticas sem perda de densidade política e histórica. O

“corpo semiótico” pode, nesses casos, atuar como operador complementar, descrevendo certos jogos sógnicos e estratégias expressivas, mas não como vocabulário único ou central.

Em terceiro lugar, ao eleger Abramović como eixo estruturante, a tese se inscreve deliberadamente em um debate sobre a canonização da Performance Art em instituições ocidentais. Isso produz ganhos analíticos - é possível observar, em detalhe, como um corpo se torna signo global, como certas imagens se cristalizam como ícones, como se constituem arquivos e narrativas retrospectivas -, mas também produz cegueiras relativas: outras genealogias de performance, outras economias do corpo e da presença, outras formas de ritualidade e ação política ficam, inevitavelmente, em segundo plano.

Não se trata, aqui, de uma confissão de “culpa” abstrata, mas de uma tomada de posição epistemológica. O modelo proposto é parcial e situado, e sua força reside menos em prometer universalidade do que em declarar suas condições de origem. Ele é capaz de descrever, com precisão, operações sógnicas que atravessam diferentes obras e contextos; é capaz de articular níveis fenomenológicos, semióticos e políticos; mas não pretende esgotar ou unificar a diversidade de práticas performativas em escala global. Em vez disso, coloca-se como ferramenta que pode ser posta em diálogo com outras: aproxima-se de certos contextos, afasta-se de outros, precisa ser corrigida, ampliada ou relativizada de acordo com as necessidades de cada investigação.

Em síntese, o “corpo semiótico” é potente para pensar a Performance Art em suas relações com presença, documento, instituição e público, especialmente em contextos marcados pela visibilidade de circuitos internacionais de arte contemporânea. Mas ele não substitui - e não deve ser utilizado para substituir - perspectivas que nascem de epistemologias negras, indígenas, decoloniais, feministas interseccionais ou de experiências de periferia urbana que formulam, em seus próprios termos, outras teorias do corpo, da violência, da memória e da resistência. O reconhecimento desses limites não enfraquece o modelo; pelo contrário, é condição para que ele possa ser usado com responsabilidade crítica, sem pretensões implícitas de hegemonia.

13.3 Desdobramentos: curadoria, ecologia expositiva e ensino de arte/design

Apesar - e justamente por causa - de suas delimitações, o conceito de “corpo semiótico” e a semiótica de campo ampliado abrem um conjunto expressivo de desdobramentos possíveis em campos vizinhos à pesquisa aqui apresentada: a curadoria de exposições, a concepção de ecologias expositivas e o ensino de arte e de design.

No âmbito da curadoria, o modelo oferece uma matriz de perguntas que desloca o foco exclusivo do objeto-obra para o acontecimento performativo em sua complexidade. Pensar uma exposição que envolva performances, ou registros de performances, a partir do corpo semiótico implica indagar: como tornar legíveis, no espaço expositivo, as camadas de presença/duração/silêncio, de

ícone/índice/símbolo, de tecnomediações, de figurino e de memória? Como evitar que a performance seja reduzida a um conjunto de imagens espetaculares, descoladas de suas condições de produção e das relações que instauraram com o público? Que escolhas curatoriais - de montagem, de texto, de mediação - podem favorecer a emergência de interpretantes mais complexos, em vez de reiterar leituras já canonizadas? A semiótica de campo ampliado, nesse contexto, funciona como ferramenta para desenhar exposições que tornem visíveis tanto o corpo em cena quanto os dispositivos e instituições que o enquadraram.

No que diz respeito à ecologia expositiva, o modelo convida a repensar o próprio desenho dos espaços em que a performance e seus vestígios são apresentados. Se o corpo semiótico é entendido como resultado da articulação entre corpo, ação, contexto e interpretação, torna-se inevitável considerar como arquitetura, circulação, iluminação, sonoridade e dispositivos tecnológicos contribuem para (ou obstruem) a experiência do público.

Uma curadoria atenta a essas dimensões poderá, por exemplo, optar por montagens que preservem algo da duração e da densidade sonora das obras, evitando a compressão de registros em vídeos acelerados e silenciosos; ou organizar a exposição de forma a explicitar as camadas de mediação - mostrando não apenas as imagens canônicas, mas também materiais de processo, documentos institucionais, controvérsias críticas, reperformances e reinterpretações. A ecologia expositiva deixa de ser mero “cenário neutro” e passa a ser assumida como parte integrante da semiose.

No ensino de arte e de design, por sua vez, o corpo semiótico pode operar como eixo transversal em disciplinas voltadas à performance, às artes visuais, ao design gráfico, à moda, à cenografia ou à criação de experiências. Em cursos de artes visuais e performance, o modelo pode ser utilizado para estruturar exercícios em que estudantes analisem e experimentem, na prática, as camadas de presença, signo, mediação e memória, articulando reflexão teórica e processos criativos.

Em cursos de design, o conceito pode contribuir para deslocar a atenção do objeto isolado para situações ampliadas de uso e de fruição, nas quais corpos, ambientes e dispositivos se entrelaçam: o design de exposição, o design de interação, o design de figurinos e adereços, por exemplo, podem ser pensados como campos em que o corpo semiótico se torna critério de concepção. Em ambos os casos, a semiótica de campo ampliado oferece um vocabulário que ajuda a nomear e discutir aquilo que, muitas vezes, é percebido apenas de forma intuitiva: a centralidade da experiência encarnada na produção de sentido.

Por fim, no horizonte de pesquisas futuras, o que foi desenvolvido aqui pode ser tomado como ponto de partida, e não como conclusão definitiva. Estudos comparativos entre diferentes tradições de Performance Art, investigações sobre performances digitais e em ambientes de realidade estendida, pesquisas que articulem corpo semiótico e questões de deficiência, envelhecimento, saúde mental ou espiritualidade são apenas alguns dos caminhos possíveis. Em

todos eles, o desafio será manter o equilíbrio entre rigor conceitual e abertura à singularidade das obras, evitando tanto a aplicação mecânica de um modelo quanto a dispersão em descrições impressionistas.

Nesse sentido, o capítulo “Para além de Abramović” não tem a função de encerrar a tese em uma síntese confortável, mas de abrir o campo: mostrar que o corpo semiótico, tal como aqui formulado, é um instrumento que pode ser deslocado, confrontado e transformado em contato com outros corpos, outras cenas e outros mundos. O que se espera, em última instância, é que essa ferramenta ajude a sustentar leituras mais atentas, responsáveis e criativas da Performance Art e de suas reverberações, sem jamais esquecer que, no centro de qualquer semiose, há sempre corpos em presença - vulneráveis, finitos, potentes.

PARTE IV - Contribuições e Fechamento: o “Corpo Semiótico” como categoria em construção

Capítulo 14 - Contribuições Teóricas e Diferenciais Metodológicos

Encerrado o percurso analítico - da construção do conceito de corpo semiótico ao delineamento da semiótica de campo ampliado, passando pelos estudos de caso centrados na obra de Marina Abramović e pelos deslocamentos “para além” dessa artista - torna-se necessário explicitar, de modo concentrado, o que esta tese acrescenta ao campo dos estudos de performance e às discussões sobre corpo e sentido na arte contemporânea.

Partindo da semiótica de campo ampliado proposta no Capítulo 12 e dos deslocamentos discutidos no Capítulo 13, este capítulo organiza as contribuições em dois planos articulados. A seção 14.1 trata da novidade efetiva em termos conceituais e epistemológicos, sintetizando os eixos de inovação teórica que atravessam o trabalho. A seção 14.2 apresenta um guia de aplicação do protocolo analítico e discute o potencial de replicação do modelo em outros contextos, explicitando os passos metodológicos que estruturaram a pesquisa.

Longe de pretender estabelecer um sistema fechado, o que se propõe aqui é uma síntese das decisões teóricas e dos gestos metodológicos que singularizam esta tese no interior de um debate já robusto sobre Performance Art, corpo e semiose.

14.1 Novidade efetiva

As contribuições desta tese podem ser sintetizadas em quatro eixos principais, que se entrelaçam ao longo do texto, mas que convém destacar de forma distinta para efeitos de clareza.

Em primeiro lugar, a tese propõe o conceito de corpo semiótico como operador central para pensar a Performance Art. Mais do que designar simplesmente “o corpo do artista em cena”, o corpo semiótico é definido como a articulação dinâmica entre corpo, presença, signo e arquivo. Ele não é apenas suporte de gestos ou veículo de significados pré-formados, mas ponto de condensação de múltiplas camadas de semiose: qualidades sensíveis (primeiridade), choques factuais e marcas materiais (secundidade), interpretações, narrativas e disputas de sentido (terceiridade). Essa definição desloca a ênfase de um corpo entendido como mera “matéria” da performance para um corpo que é, simultaneamente, presença encarnada, dispositivo de produção de signos e núcleo de um arquivo em permanente reconfiguração.

Em segundo lugar, o trabalho formula a noção de semiótica de campo ampliado, entendida como uma forma específica de fazer análise semiótica em performance. Em vez de restringir-se à identificação de estruturas significantes internas à obra, a semiótica de campo ampliado articula o núcleo triádico da semiótica peirceana com: (a) uma atenção fenomenológica à experiência encarnada das performances; (b) a consideração sistemática das tecnomediações e dos dispositivos institucionais que enquadram a obra; (c) o acompanhamento das cadeias de interpretantes que se formam ao longo do tempo. Trata-se, portanto, de uma semiótica que opera

em campo ampliado porque não separa análise de signos e análise de contextos, de corpos e de mediações, assumindo que o sentido emerge da fricção entre esses planos.

Em terceiro lugar, a tese explicita a articulação entre esse aparato teórico e os campos da curadoria, da ecologia expositiva e do ensino de arte e de design. O corpo semiótico e a semiótica de campo ampliado não são apresentados apenas como instrumentos de leitura, mas como matrizes de perguntas que podem informar decisões curatoriais (como expor performances e seus vestígios), escolhas de montagem e de mediação (como tornar legíveis as camadas temporais, sonoras e corporais das obras) e práticas pedagógicas em artes e design (como estruturar experiências de criação e análise centradas na presença e na relação entre corpos, espaço e dispositivos). Essa transversalidade é, ela própria, uma contribuição: ao estender o debate sobre Performance Art para o desenho de situações expositivas e pedagógicas, a tese indica caminhos para uma prática crítica que ultrapassa o texto acadêmico.

Por fim, em quarto lugar, a pesquisa assume uma ética metodológica de rastreabilidade e de recusa a narrativas simplificadoras, que também se inscreve como contribuição teórica. Em diálogo com críticas recentes às formas de canonização da obra de Abramović - sejam elas excessivamente heroizantes, sejam elas demonizadoras em chave igualmente simplista -, o modelo aqui proposto insiste na necessidade de acompanhar, caso a caso, os gestos, as mediações e os conflitos interpretativos que constituem o corpo semiótico.

Em vez de tomar a artista como ícone intocável ou como alvo privilegiado de condenações sumárias, a tese propõe uma análise que exponha as ambivalências da obra: sua potência estética, seus limites, seus cegos, suas implicações políticas. Essa postura metodológica, baseada na documentação do percurso analítico e na explicitação das escolhas de recorte, configura-se como diferencial num campo em que muitas leituras oscilam entre celebração acrítica e rejeição apressada.

Em conjunto, esses quatro eixos configuram a novidade efetiva da tese: um conceito de corpo semiótico que rearticula presença, signo e arquivo; uma semiótica de campo ampliado que integra experiência, mediação e disputa interpretativa; uma abertura para desdobramentos em curadoria, ecologia expositiva e ensino; e uma ética de análise que recusa tanto o formalismo descontextualizado quanto a simplificação sociológica.

No campo pedagógico, o modelo oferece um vocabulário operacional para cursos de arte, design e mediação cultural, permitindo que estudantes acompanhem, de forma estruturada, cadeias de sentido em performances e outras práticas de corpo em arte. No campo tecnológico, abre-se a possibilidade de testar o corpo semiótico em contextos de performance digital, ambientes imersivos, telepresença e experiências mediadas por inteligência artificial, nos quais a relação entre corpo, dispositivo e arquivo se intensifica.

14.2 Guia de aplicação do protocolo e potencial de replicação

Além das contribuições conceituais, esta tese oferece um protocolo analítico explicitamente descrito, voltado à replicação e adaptação em outras pesquisas sobre Performance Art e práticas afins. Esse protocolo não deve ser entendido como receita rígida, mas como um roteiro de trabalho que sistematiza os passos efetivamente realizados ao longo da investigação, indicando decisões que podem ser retomadas, tensionadas ou reformuladas por outras pesquisadoras e pesquisadores.

De modo sintético, o protocolo organiza-se em sete passos principais:

Primeiro passo - delimitação do corpus

O ponto de partida consiste na escolha criteriosa das performances a serem analisadas. No caso desta tese, optou-se por um conjunto de obras de Marina Abramović, complementado por testes pontuais com práticas de Ana Mendieta, Tania Bruguera e Eleonora Fabião. Em outros contextos, a delimitação pode seguir recortes temáticos, geográficos, cronológicos ou ligados a questões específicas (gênero, raça, tecnologia, ritualidade, ativismo). O fundamental é que o corpus seja definido de forma transparente, com justificativa explícita para a escolha das obras e para aquilo que se pretende investigar por meio delas.

Segundo passo - montagem do dossiê documental

Uma vez definido o corpus, é necessário construir um dossiê documental o mais amplo possível: registros fotográficos, vídeos, roteiros, entrevistas, textos curatoriais, críticas, depoimentos, documentos institucionais, materiais de processo e, sempre que viável, relatos de experiência direta. No caso de performances históricas, cuja vivência presencial já não é possível, a pesquisa em arquivos e acervos torna-se central. Este passo é decisivo porque, na semiótica de campo ampliado, a obra não se reduz ao “momento” da performance, mas inclui as formas como ela foi documentada, narrada e apropriada ao longo do tempo.

Terceiro passo - descrição fenomenotécnica da performance

Com o dossiê em mãos, o passo seguinte é produzir uma descrição fenomenotécnica da performance: uma narrativa situada que articule a experiência sensível (quando houver experiência direta ou relatos de quem esteve presente) e os dispositivos técnicos e institucionais em jogo (espaço, duração, regras do dispositivo, tecnologias de registro, condições de circulação). Em vez de resumir a obra em poucas linhas, trata-se de descrever: quem faz o quê, onde, por quanto tempo, sob quais condições, com quais materiais, regras e restrições. Essa descrição é a base para qualquer análise posterior, pois evita que a interpretação se desprenda da concretude do acontecimento.

Quarto passo - aplicação das camadas analíticas A-E

A partir da descrição fenomenotécnica, entra em jogo o conjunto de camadas analíticas do corpo semiótico, formuladas na tese a partir da seção 6.1 e sintetizadas na Tabela 3:

. Camada A - Presença / duração / silêncio: que regime de presença corporal a performance instaura? Que papel desempenham a duração, a repetição, a espera, o cansaço? Há supressão da fala? De que modo silêncio e som reconfiguram a situação?

. Camada B - Ícone / índice / símbolo: como o corpo opera iconicamente (como imagem, figura, forma)? Que índices de esforço, violência, desgaste ou vulnerabilidade se tornam visíveis? Que símbolos culturais, políticos, religiosos, de gênero ou de raça são mobilizados ou tensionados pela obra?

. Camada C - Tecnomediações e documentação: que tecnologias de registro e de difusão participam da constituição da performance? Como fotos, vídeos, catálogos, notícias e posts reorganizam a percepção da obra em outros tempos e espaços? Que cortes, montagens e omissões são produzidos por esses dispositivos?

. Camada D - Vestir / figurino como dispositivo: que roupas, tecidos, adereços, objetos e escolhas de nudez compõem o corpo em cena? Como esses elementos regulam a visibilidade, a vulnerabilidade e a leitura política da performance?

. Camada E - Memória / afetividade e cadeia de interpretantes: que memória da obra se forma ao longo do tempo? Que afetos (fascínio, rejeição, empatia, repulsa) se associam a ela? Como críticas, reperformances, documentários, polêmicas e debates vão reescrevendo o corpo semiótico em novas gerações e contextos?

A aplicação dessas camadas não é mecânica nem hierárquica. Em alguns casos, a análise privilegiará A e B; em outros, C e E se tornarão mais decisivas. O importante é que o pesquisador explicita quais camadas mobiliza e por quê, reconhecendo que outras podem ser formuladas, conforme o contexto exigir (por exemplo, camadas relativas a território, língua, cosmologias específicas ou tecnologias digitais imersivas).

Quinto passo - síntese de caso

Após percorrer as camadas A-E em uma performance específica, torna-se necessário produzir uma síntese de caso: um texto que reúna os principais achados e tensões da análise, evitando tanto a simples listagem de elementos quanto a redução da obra a uma mensagem unívoca. Essa síntese deve mostrar como o corpo semiótico se configurou na performance em questão, que conflitos interpretativos apareceram, que aspectos permanecem abertos ou irresolvidos. É nessa síntese que o modelo se prova útil (ou não), na medida em que consegue articular o múltiplo sem apagá-lo.

Sexto passo - comparação transversal (quando pertinente)

Quando o corpus inclui mais de uma performance - como ocorre nesta tese -, é possível realizar uma comparação transversal, colocando em diálogo as sínteses de caso. A Tabela 3, ao distribuir as camadas A-E pelas três performances analisadas, exemplifica esse movimento. A comparação

não busca homogeneizar as obras, mas evidenciar convergências e diferenças: em que casos a presença/duração/silêncio se mostrou mais decisiva? Onde a tecnomediação foi estrutural? Que performances deslocaram mais fortemente o vestido/figurino como dispositivo? Que cadeias de memória e afetividade se formaram em torno de cada obra? Essa comparação permite observar a plasticidade do modelo e, ao mesmo tempo, suas limitações.

Sétimo passo - documentação do percurso analítico

Por fim, uma dimensão fundamental do protocolo é a documentação do próprio percurso analítico: explicitar fontes, versões dos registros, escolhas de recorte, lacunas inevitáveis, impasses encontrados. Esse gesto, que atravessa toda a tese e se torna mais visível no Capítulo 12 e nas seções finais, é entendido como diferencial metodológico porque torna rastreáveis as operações de leitura. Em vez de apresentar a análise como “visão neutra” ou “resultado evidente”, a pesquisa assume seu caráter situado, permitindo que outros possam contestar, corrigir, ampliar ou deslocar as interpretações aqui propostas (vide “Fluxograma do Protocolo Analítico”, Fig. 22, pg 135).

Tomado em conjunto, esse protocolo configura um potencial de replicação que não se apoia em fórmulas, mas em procedimentos argumentados. Pesquisas futuras poderão adotá-lo integralmente, adaptá-lo a outros contextos (como performances em ambientes digitais, ações de arte-ativismo, práticas rituais em diálogo com arte contemporânea) ou tensioná-lo a partir de epistemologias específicas, como aquelas formuladas em contextos indígenas, afro-diaspóricos ou de periferias urbanas. Como discutido no Capítulo 13, nesses casos será necessário incorporar categorias próprias, que pensem o corpo, a violência, a memória e a resistência em seus próprios termos, sem reduzi-los a uma grelha semiótica prévia.

O que esta tese oferece, ao propor o corpo semiótico e a semiótica de campo ampliado, é um arcabouço conceitual e metodológico situado, aberto à crítica e à reinvenção. Seu valor não reside em fornecer respostas definitivas, mas em sustentar modos de perguntar mais precisos, atentos e responsáveis diante dos corpos em performance e das redes de sentido que eles mobilizam.

Replicar o protocolo não significa reproduzir as mesmas leituras, mas tornar comparáveis operações de análise distintas: ao explicitar recortes, fontes e critérios de inferência, o modelo permite que interpretações divergentes se confrontem em termos de evidência e de responsabilidade ética, e não apenas de opinião.

Capítulo 15 - Conclusões e Trabalhos Futuros

Encerrar uma tese sobre performance é, em alguma medida, reconhecer que nada se encerra por completo. As obras discutidas ao longo deste percurso continuam a produzir efeitos, a suscitar debates, a convocar novas leituras e a atravessar outros corpos. Ainda assim, é necessário interromper o movimento e inscrevê-lo em forma de conclusão, respondendo de maneira explícita às perguntas que orientaram a pesquisa e indicando as linhas de força que se abrem para desdobramentos futuros.

Partindo da formulação do corpo semiótico e da semiótica de campo ampliado (Capítulo 12), passando pelas extensões “para além de Abramović” (Capítulo 13) e pela síntese de contribuições teóricas e metodológicas (Capítulo 14), este capítulo organiza o fecho em três momentos. Na seção 15.1, retomam-se as perguntas de pesquisa e apresentam-se as respostas que a tese permite formular. Na seção 15.2, discutem-se as principais limitações do trabalho, entendidas como condições de possibilidade e não como falhas a serem ocultadas. Por fim, na seção 15.3, delineiam-se trilhas para trabalhos futuros, indicando como o modelo aqui proposto pode ser deslocado, tensionado e ampliado em outros contextos.

15.1 Respostas às perguntas de pesquisa

Esta tese foi orientada, desde o início, por uma pergunta central: como pensar o corpo em performance a partir de uma perspectiva semiótica que não o reduza a veículo de mensagens prévias, mas o compreenda como nó de uma rede de operações sógnicas, fenomenológicas e políticas? A partir dela, outras questões derivadas foram formuladas:

- (1) é possível propor o corpo semiótico como categoria operatória consistente para a análise de performances, articulando presença, signo e arquivo?
- (2) que ganhos e perdas decorrem de conceber o corpo em performance como articulador triádico de corpo-ação-contexto-interpretação, e não apenas como suporte expressivo?
- (3) o modelo elaborado a partir da obra de Marina Abramović suporta extensões pontuais a outros contextos performativos, sem apagar suas diferenças históricas, geopolíticas e epistemológicas?

A resposta à primeira questão se construiu a partir das análises de um conjunto delimitado de performances de Abramović (Capítulos 7, 8 e 9) e de seus desdobramentos na formulação do corpo semiótico (Capítulo 6). Ao articular as camadas A-E - presença/duração/silêncio; ícone/índice/símbolo; tecnomediações e documentação; vestir/figurino como dispositivo; memória/afetividade e cadeia de interpretantes - mostrou-se que o corpo em performance pode ser descrito de modo mais preciso quando entendido como corpo-presença-signo-arquivo. Ou seja, como instância na qual se entrelaçam qualidades sensíveis, choques factuais, estratégias de representação e disputas interpretativas que se prolongam no tempo. O conceito de corpo semiótico revelou-se, assim, não apenas uma metáfora, mas um operador analítico capaz de organizar um campo de questões e de evidenciar tensões importantes em cada obra.

Quanto à segunda questão, os estudos de caso indicaram que pensar o corpo como articulador triádico de corpo-ação-contexto-interpretação traz ganhos específicos. Em termos analíticos, permitiu:

- . evidenciar como a presença corporal (incluindo silêncio, exaustão, imobilidade) é condição para que outros planos sógnicos se tornem legíveis;
- . mapear a circulação entre ícone, índice e símbolo, mostrando como o corpo se move entre imagem, rastro e figuração cultural em cada performance;
- . tornar visível o papel das tecnomediações e da documentação na própria constituição da obra, evitando a ilusão de que a performance existe apenas no “ao vivo”;
- . tratar o vestir/figurino como dispositivo estruturante, e não como detalhe secundário, na regulação de vulnerabilidade, desejo, poder e leitura política;
- . seguir a cadeia de interpretantes que se forma em torno das performances, reconhecendo que o corpo semiótico é também corpo de memória, atravessado por reperformances, críticas, documentários, controvérsias e disputas institucionais.

Esses ganhos não se deram sem deslocamentos e riscos. Ao insistir na tríade corpo-ação-contexto-interpretação, a tese recusa tanto leituras formalistas descoladas dos conflitos históricos quanto abordagens que diluiriam a obra em puro contexto. O corpo semiótico, nesse sentido, se mostrou um ponto de equilíbrio produtivo: nem pura interioridade expressiva, nem mero efeito de estruturas externas, mas lugar de fricção entre o sensível, o sógnico e o político.

No que concerne à terceira pergunta, os testes pontuais do modelo junto a Ana Mendieta, Tania Bruguera e Eleonora Fabião (Capítulo 13) permitiram verificar que o corpo semiótico e a semiótica de campo ampliado possuem plasticidade controlada. De um lado, o modelo mostrou-se capaz de iluminar operações sógnicas relevantes em contextos marcados por diáspora, ativismo político e experimentações urbanas, evidenciando continuidades e diferenças na maneira como corpo, tempo, mídia e instituição se articulam. De outro, esses testes evidenciaram as limitações inevitáveis de um aparato que nasce da análise de uma artista situada no eixo hegemônico da arte contemporânea. A conclusão a que se chega é dupla:

- . o modelo suporta extensões pontuais, na medida em que oferece um vocabulário rigoroso para descrever certos jogos sógnicos e estratégias corporais em performances diversas;
- . mas ele não pretende - nem pode - funcionar como gramática universal, especialmente quando se trata de obras nascidas de experiências de colonialidade, racialização e luta que demandam quadros teóricos gestados em outras epistemologias.

Em síntese, as perguntas de pesquisa encontram respostas afirmativas, mas cuidadosamente condicionadas. O corpo semiótico se afirma como categoria operatória consistente; a semiótica de campo ampliado demonstra sua eficácia ao articular presença, signo e arquivo em casos concretos; e o modelo revela um potencial de replicação que é tanto promissor quanto

explicitamente situado. Ele oferece um modo de olhar e de perguntar - não um esquema capaz de subsumir a diversidade radical das práticas performativas.

15.2 Limitações da pesquisa

Assumir as limitações desta tese é parte constitutiva de sua ética metodológica. Elas não são vistas como fragilidades a serem ocultadas, mas como marcas de um posicionamento epistemológico situado, que reconhece o alcance e os contornos do que foi possível realizar.

A primeira limitação é de ordem corpus-centrada. Ao eleger Marina Abramović como eixo estruturante da investigação, a pesquisa se inscreve de modo deliberado no debate sobre a canonização da Performance Art em instituições euro-americanas. Isso permitiu examinar, em detalhe, como um corpo se torna signo global, como certas imagens se cristalizam como ícones e como se constituem arquivos e narrativas retrospectivas em torno de uma artista. Em contrapartida, outras genealogias de performance - ligadas a tradições afro-diaspóricas, indígenas, periféricas, asiáticas ou a práticas comunitárias menos visibilizadas - aparecem apenas de forma pontual, seja pela via de referências teóricas, seja pelos testes com Mendieta, Bruguera e Fabião.

A presente tese, portanto, não pretende oferecer um panorama exaustivo da Performance Art global, mas um recorte específico, a partir do qual certos problemas puderam ser aprofundados. Esse reconhecimento não enfraquece o 'corpo semiótico'; ao contrário, inscreve-o como ferramenta situada, cuja expansão dependerá de encontros críticos com epistemologias feministas, decoloniais, negras e indígenas, capazes de tensionar seus pressupostos e, se necessário, transformá-lo.

Uma segunda limitação diz respeito à natureza documental da pesquisa. As obras analisadas foram, em sua maior parte, experienciadas por meio de registros - fotografias, vídeos, catálogos, textos críticos - e não pela vivência direta do acontecimento performativo em sua íntegra. Ainda que esse seja um dado estrutural de qualquer pesquisa sobre performances históricas, ele implica aceitar que há aspectos irrecuperáveis da experiência ao vivo: intensidades específicas do encontro, variações de público, contingências de cada apresentação, atmosferas não captadas pelos dispositivos de registro. A tese buscou enfrentar essa limitação ao tratar a documentação como parte constitutiva do corpo semiótico, mas permanece a distância entre o que foi vivido e o que se deixa reconstruir analiticamente.

Há, também, limitações teóricas. A semiótica de campo ampliado aqui proposta se ancora, fundamentalmente, na semiótica peirceana, articulada à fenomenologia do corpo, às teorias da performance e a debates contemporâneos sobre poder, gênero e tecnologia. Essa escolha permitiu construir um aparato conceitual robusto, mas manteve a pesquisa majoritariamente ancorada em tradições teóricas gestadas no eixo euro-americano.

Quando se trata de pensar corpos marcados por experiências de colonialidade, de racismo estrutural, de epistemicídio ou de cosmologias não ocidentais, teorias formuladas a partir dessas próprias experiências - de pensadoras e pensadores indígenas, negros, decoloniais, quilombolas, periféricos - tornam-se indispensáveis. O corpo semiótico pode dialogar com essas perspectivas, mas não as substitui, sob pena de apagamento epistemológico.

Do ponto de vista metodológico, o protocolo analítico apresentado - com seus sete passos, da delimitação do corpus à documentação do percurso - também tem seu alcance delimitado. Ele se mostrou eficaz para organizar a análise de um conjunto relativamente restrito de performances, em diálogo intenso com um dossiê documental robusto.

Entretanto, sua aplicação em contextos de pesquisa-ação, em processos colaborativos com artistas e comunidades, ou em projetos de longa duração em espaços urbanos exigirá adaptações importantes, incluindo a incorporação de métodos etnográficos, de diários de campo, de dispositivos de escuta coletiva e de negociações ético-políticas que vão além da análise de registros. Outra limitação importante reside na escala do trabalho.

Ao optar por análises aprofundadas de um número limitado de obras, a tese renuncia, ao menos neste momento, a estudos de mapeamento mais amplo - como levantamentos sistemáticos de repertórios curatoriais, análises estatísticas de circuitos expositivos ou cartografias extensas de práticas performativas em determinado recorte geográfico. Esses estudos são necessários para compreender a inserção do corpo semiótico em panoramas mais vastos, mas exigem recursos, tempo e metodologias específicas que extrapolam o escopo desta pesquisa.

Há, por fim, um limite inerente a qualquer modelo analítico aplicado à performance: por mais cuidadosa que seja a descrição, ela sempre opera a posteriori e a partir de registros parciais. A matriz A-E e o protocolo de sete passos permitem rastrear camadas de sentido, mas não esgotam a experiência vivida pelos corpos presentes. O desafio é manter viva, na escrita, a consciência dessa defasagem: toda análise é também um gesto de montagem, que seleciona, ordena e silencia elementos do acontecimento.

Reconhecer isso não invalida o modelo; apenas reforça seu caráter processual e a necessidade de ser constantemente refeito em contato com novas obras e contextos. Entender essas limitações também permite situar o lugar desta tese: não como síntese totalizante, mas como ensaio aprofundado a partir de um recorte preciso, que abre mais perguntas do que fecha problemas. É desse reconhecimento que se desdobram, de modo consequente, as trilhas para trabalhos futuros.

15.3 Trabalhos futuros

As contribuições aqui alcançadas só adquirem pleno sentido quando vistas como ponto de partida para investigações que as desloquem, tensionem e ampliem. As trilhas prioritárias de continuidade da pesquisa incluem, ao menos, quatro vetores principais.

1. Encontros entre corpo semiótico e contextos de colonialidade, raça e decolonialidade

Um primeiro caminho consiste em desenvolver estudos que tomem como corpus central práticas performativas enraizadas em experiências de colonialidade, racismo estrutural, luta indígena, quilombola ou periférica, em diálogo direto com epistemologias negras, indígenas e decoloniais. Nesses contextos, o corpo semiótico e a semiótica de campo ampliado deverão ser submetidos a um duplo movimento: de um lado, testar sua capacidade de descrição de certas operações sógnicas; de outro, reconhecer seus limites e deixá-los ser transformados por categorias nascidas dessas próprias experiências, evitando qualquer gesto de apropriação ou de tradução redutora.

2. Pesquisa-ação em curadoria e ecologia expositiva

Um segundo vetor diz respeito à aplicação do modelo em projetos de curadoria e de ecologia expositiva concebidos como pesquisa-ação. Isso inclui conceber exposições, dispositivos de mediação e espaços de experimentação em que o corpo semiótico funcione como critério para decisões de montagem, seleção de registros, textos de parede e ações educativas. Acompanhando processos concretos - de concepção, montagem, abertura, circulação e desmontagem -, seria possível observar como as camadas A-E operam em situações reais, em tensão com demandas institucionais, orçamentárias, políticas e de público. Essa linha de investigação permitiria avaliar, na prática, a potência e os limites do modelo para informar escolhas curatoriais e de design expositivo.

3. Didática do corpo semiótico no ensino de arte e de design

Um terceiro caminho envolve a incorporação sistemática do corpo semiótico e da semiótica de campo ampliado em práticas pedagógicas nos campos da arte, da performance e do design. Isso pode incluir disciplinas, oficinas e laboratórios em que estudantes sejam convidados a analisar e criar performances, instalações e situações de encontro, utilizando as camadas analíticas como matriz de experimentação. Ao articular teoria e prática, essas experiências podem produzir não apenas novos materiais pedagógicos, mas também uma reflexão sobre como se ensina a pensar o corpo, a presença, a imagem, a mediação e o arquivo em contextos de formação artística e projetual.

4. Interfaces com tecnologia e mídias emergentes

Por fim, um quarto vetor diz respeito às interfaces entre corpo semiótico, performance e tecnologias emergentes: ambientes imersivos, realidade estendida, inteligências artificiais generativas, redes sociais em tempo real, plataformas de streaming e outras configurações híbridas. Nesses contextos, a relação entre presença, mediação e arquivo se reconfigura

radicalmente: corpos podem ser capturados, replicados, modificados e disseminados em escalas inéditas, e a própria noção de “ao vivo” se torna objeto de disputa. Investigar performances que operam nesse campo - ou que são produzidas diretamente em ambientes digitais - exigirá ampliar o modelo, incorporando camadas específicas para pensar algoritmos, infraestruturas tecnológicas, regimes de visibilidade e formas de vigilância e de interação mediadas por máquinas.

Se, ao longo deste percurso, o conceito de corpo semiótico e a semiótica de campo ampliado se mostraram ferramentas consistentes para pensar um certo recorte da Performance Art, seu verdadeiro alcance só se revelará na medida em que forem postos em confronto com outros corpos, outras cenas e outros mundos. Assumir as limitações desta tese não as transforma em fraquezas, mas em condições de possibilidade para o trabalho que virá: lacunas que pedem novas pesquisas, deslocamentos que exigem outras vozes, questões que permanecem abertas.

Em última instância, o que esta tese pretende deixar como legado não é uma resposta definitiva sobre o corpo em performance, mas um modo de perguntar com mais rigor e mais cuidado diante dos corpos que se expõem, resistem, se transformam e nos interpelam. A investigação dá uma pausa por aqui, mas o problema permanece em movimento - como a própria performance: sempre entre o já acontecido e o que ainda pode vir a acontecer, entre o que se arquiva e o que insiste em escapar.

*Em sentido horário (do alto à esquerda) - novos possíveis objetos de estudo:
Gómez-Perez; Denilson Baniwa; Stelarc; LuYang. Fonte: sites dos artistas.*



REFERÊNCIAS

1 LIVROS

ADORNO, Theodor W. "Teoria estética". São Paulo: Editora Vozes, 2005.

ABRAMOVIĆ, Marina. "Generator: Exhibition Catalog". Água Preta: Usina de Arte, 2014.

---. "The Artist is Present". Nova York: The Museum of Modern Art, 2010.

---. "Walk Through Walls: A Memoir". New York: Crown Archetype, 2016.

ATKINS, P. W. H. et al. (Eds.). The Oxford handbook of Charles S. Peirce. Oxford: Oxford University Press, 2024.

BAUDRILLARD, Jean. "Simulacros e Simulações". Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BALANDIER, Georges. "O Dédalo: para finalizar o século XX". São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

BARTHES, Roland. "A Morte do Autor". São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERTIN, C. "Orlan: Reconfigurando a identidade". Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2001.

BIESENBACH, Klaus (Org.). "Marina Abramović: The Artist is Present". Nova York: MoMA, 2010.

BLOOMSBURY SEMIOTICS (Coleção). London: Bloomsbury Academic, 2022-2023.

BRAGA, Paula. O corpo em obra: Lygia Clark e Hélio Oiticica. São Paulo: EdUsp, 2006.

BRAIDOTTI, Rosi. "The Posthuman". Cambridge: Polity Press, 2013.

BUTLER, Judith. "Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex". New York: Routledge, 1993.

---. "Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity". New York: Routledge, 1990.

CARDOSO, Rafael. "Uma introdução à história do design". São Paulo: Ed. Blucher, 2005.

CARLSON, Marvin. "Performance: A Critical Introduction". London: Routledge, 2004.

CHANDLER, Daniel. "Semiotics: The Basics". London: Routledge, 2007.

COHEN, Renato. "Performance como linguagem". São Paulo: Perspectiva, 1989.

ECO, Umberto. "A Theory of Semiotics". Bloomington: Indiana University Press, 1976.

---. "Apocalípticos e Integrados". São Paulo: Perspectiva, 1979.

---. "O Signo". São Paulo: Perspectiva, 2001.

FABIÃO, Eleonora. Ações / Actions. Rio de Janeiro: [s.n.], 2015. (Livro-performance, Programa Rumos Itaú Cultural).

- FOUCAULT, Michel. "A Hermenêutica do Sujeito". São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- . "As Palavras e as Coisas". São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- . "O corpo utópico. As Heterotopias". São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GENDLIN, Eugene. "Focusing". New York: Bantam Books, 1996.
- GELL, Alfred. "Art and Agency: An Anthropological Theory". Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GOLDBERG, RoseLee. "Performance Art: From Futurism to the Present". Nova York: Thames & Hudson, 2011.
- . "Performance: Live Art Since the '60s". New York: Thames & Hudson, 1998.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. "Ethno-Techno: Writings on Performance, Activism and Pedagogy". London: Routledge, 2005.
- GRAU, Oliver. "New Interfaces for Musical Expression". Cambridge: MIT Press, 2013.
- GUIRAUD, Pierre. "A Semântica". 4. ed. São Paulo: Difel, 1986.
- HAACK, Susan. Evidence and inquiry: towards reconstruction in epistemology. Oxford: Blackwell, 1993.
- IBRI, Ivo Assad. Kósmos noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- JACKSON, Shannon. Social works: performing art, supporting publics. New York; London: Routledge, 2011.
- JAKOBSON, Roman. "Lingüística e Comunicação". 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- JONES, Amelia. "Body Art/Performing the Subject". Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (Eds.). Perform, repeat, record: live art in history. Bristol: Intellect Books, 2012.
- LAUREL, Brenda (Org.). "The Art of Human-Computer Interface Design". Reading: Addison-Wesley, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. "Teatro Pós-Dramático". São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LÖBACH, Bernd. "Design Industrial: Bases para a Configuração dos Produtos Industriais". São Paulo: Edgard Blücher, 2001.
- LOZANO-HEMMER, Rafael. "Pulse Room". Instalação interativa, 2006.
- LOPES, Edward. "Fundamentos da Linguística Contemporânea". 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

- MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.
- MOLESWORTH, Brian. "Feminist Art and Performance: Reclaiming the Body". New York: Routledge, 1995.
- MUNARI, Bruno. "Das coisas nascem coisas". São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- NÖTH, Winfried. Handbook of Semiotics. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- NOTH, Winfried (ed.). Semiotic bodies, aesthetic embodiments and cyberbodies. Kassel University Press, 2006.
- NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. "Imagem: Comunicação, Semiótica e Mídia". São Paulo: Iluminuras, 1998.
- PEIRCE, Charles Sanders. "A Teoria Geral dos Signos". São Paulo: Cultrix, 2000.
- . "The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (1893-1913)". Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- . "Semiótica". São Paulo: Perspectiva, 1977.
- . "Collected Papers of Charles Sanders Peirce". Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss e Arthur W. Burks. Cambridge: Harvard University Press, 1932.
- PHELAN, Peggy. Unmarked: the politics of performance. London; New York: Routledge, 1993.
- PINTO, Milton José. "Análises Semânticas de Línguas Naturais: Caminhos e Obstáculos". Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.
- PLAZA, Julio. "As Imagens de Terceira Geração, Tecno-Poéticas". In: PARENTE, André (Org.). "Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual". Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PRATES, Eufrasio. "Semiótica". [S.l.], 2002. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Eureka/8979/semiotic.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2003.
- RICOEUR, Paul. "Tempo e Narrativa". São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- . "Corpo e Comunicação: Sintoma da Cultura". São Paulo: Experimento, 2004.
- . "Culturas e Artes do Pós-Humano: Da Cultura das Mídias à Cibercultura". São Paulo: Paulus, 2003.
- . "Semiótica Aplicada". São Paulo: Cengage Learning, 2002.
- . "Produção de Linguagem e Ideologia". 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.
- . "Teoria Geral dos Signos". São Paulo: Pioneira, 1983.

- SAUSSURE, Ferdinand de. "Curso de Linguística Geral". São Paulo: Cultrix, 1971.
- SCHIMMEL, Sigrid. "Design and the City: A Critical History". New York: Routledge, 1992.
- SCHNEIDER, Rebecca. "The explicit body in performance". London; New York: Routledge, 1997.
- SONTAG, Susan. "Against Interpretation and Other Essays". New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.
- TAYLOR, Diana. The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas. Durham; London: Duke University Press, 2003.
- TURNER, Victor. "From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play". Nova York: PAJ Publications, 1982.
- . "The Ritual Process: Structure and Anti-Structure". Chicago: Aldine Publishing, 1969.

2 CAPÍTULOS DE LIVROS / TEXTOS EM COLETÂNEAS

- AGRA, Lúcio. "Performance e documento, ou o que chamamos por esses nomes". In: Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 4, n. 1, 2014.
- HARAWAY, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". In: HARDING, S.; WHITEMAN, A. (Orgs.). "Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature". New York: Routledge, 1991.
- PINTO, Joana Plaza. "Pragmática." In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. (Orgs.). "Introdução à Linguística: Domínios e Fronteiras". São Paulo: 2V, Cortez, 2001.
- RODRIGUES, J. Resina. "Peirce (Charles Sanders)." In: "Logos - Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia". Lisboa: V4, Editorial Verbo, 1992.
- SANTANA, Silvio de. "Reflexões sobre Linguística, Comunicação e Semântica." In: AZEVEDO, José Carlos de (Org.). "Letras e Comunicação: Uma Parceria no Ensino de Língua Portuguesa". Petrópolis: Vozes, 2001.
- SIMÕES, Darcília. "Semiótica na Comunicação Linguística: Um Instrumental Indispensável." In: AZEVEDO, José Carlos de (Org.). "Letras e Comunicação: Uma Parceria no Ensino de Língua Portuguesa". Petrópolis: Vozes, 2001.

3 ARTIGOS ACADÊMICOS

- AUSLANDER, Philip. "The Performativity of Performance Documentation." In: "PAJ: A Journal of Performance and Art", v. 28, n. 3, 2006, p. 1-10.
- BARBOSA, E. "O Corpo Representado na Arte Contemporânea." In: "Entre Territórios". Anais do 10º Encontro Nacional - ANPAP, 2010.

- BARKER, M.; MUNSTER, A. "The Mutable Face." In: "Imagine Identity". Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2005.
- CARVALHO, C. "La Poétique du Corps en Création Artistique." "Revista Brasileira de Estudos de Presença", v. 8, n. 1, 2018, p. 45-58.
- DA HORA ALVES, Daniel. "A Questão do Índice e as Imagens de Terceira Geração." "Revista Brasileira de Estudos Semióticos", v. 10, n. 2, 2018, p. 34-56.
- DINIZ, C. "Questionar para Reafirmar - Reflexões sobre o 'Rolezinho' Curatorial e Político da 33ª Bienal de São Paulo." "Modos. Revista de História da Arte", v. 3, n. 1, 2019, p. 250-265. Disponível em: <<https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4088>>. Acesso em: 10 set. 2023.
- GELL, Alfred. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology." In: COOTE, Jeremy; SHELTON, Anthony (Eds.). "Anthropology, Art, and Aesthetics". Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 40-66.
- KAC, Eduardo. GFP Bunny: a coelhinha transgênica. Galáxia: Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura, São Paulo, n. 3, p. 35-58, 2002.
- MCLEOD, K. "Cultural Complexity and Decolonial Dialogues in Contemporary Art". London: Reaktion Books, 1998.
- MCEVILLEY, Thomas. "Performing the Present Tense." "Art in America", v. 73, n. 3, 1985, p. 50-55.
- MELIN, Roger. "Performance nas Artes Visuais." "Revista de Artes Visuais", v. 10, n. 1, 2015, p. 67-78.
- MOREIRA, Rosane. "O Tridimensional: Dimensões para Arte e Educação." "Revista Brasileira de Artes Visuais", v. 9, n. 2, 2017, p. 45-60.
- PHELAN, Peggy. "Unmarked: The Politics of Performance". New York: Routledge, 1993.
- PIGNATARI, Décio. "Semiótica e Literatura". São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SANTIAGO, Silviano. "Glossário de Deridá." "Cadernos de Literatura Comparada", v. 2, 2000, p. 120-135.
- SCHECHNER, Richard. "Between Theater and Anthropology." Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- . "What is Performance?" "The Drama Review", v. 21, n. 1, 1977, p. 5-11.
- SÖFFNER, Jan. "Contemporary Art and the Aesthetics of Natural Selection." In: "Darwin and Theories of Aesthetics and Cultural History". Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 130-145.
- SPECTOR, Nancy. "Seven Easy Pieces". Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2005.

4 TESES E DISSERTAÇÕES

BRAGA, Paula. Performance e Hélio Oiticica: vestimenta e participação. 2016. 250 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

5 CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES, OBRAS E RECURSOS ONLINE

KAC, Eduardo. GFP Bunny. Obra de arte transgênica (coelha Alba), 2000. Avignon, França, 2000. Disponível em: <<https://www.ekac.org/gfpbunny.html>>. Acesso em: 12 nov. 2024.

MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE. "The Works of Marina Abramović". Disponível em: <<https://mai.art/>>. Acesso em: 13 jul. 2024.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). "The Artist Is Present: Exhibition Overview". Disponível em: <<https://www.moma.org/>>. Acesso em: 28 jul. 2024.

ORLAN. "The Official Website". Disponível em: <<https://www.orlan.eu/>>. Acesso em: 25 jan. 2025.

STELARC. "Official Website". Disponível em: <<http://stelarc.org/>>. Acesso em: 12 nov. 2024.

TATE. "Performance Art". Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>>. Acesso em: 02 ago. 2024.

GLOSSÁRIO DE TERMOS

1. Ações (performances urbanas)

Termo frequentemente usado na literatura brasileira (por exemplo, por Eleonora Fabião) para designar intervenções performativas em espaços públicos, muitas vezes de pequena escala e forte implicação relacional. Essas ações deslocam o foco da obra como evento espetacular para gestos cotidianos, micro encontros e políticas da dádiva, ampliando o campo da performance para além do museu.

2. Acontecimento

Termo filosófico usado para sublinhar o caráter irrepetível, processual e aberto da performance, para além de uma “obra-objeto”. O acontecimento inclui tanto o que se dá no tempo da ação quanto as reverberações posteriores em documentos, memórias, debates e reencenações.

3. Agência (em contraste com eficácia social)

Na tese, agência é usada com cuidado para não ser confundida com mera “eficácia social” imediata. Agência designa a capacidade de corpos, coisas e instituições de engendrar efeitos de sentido e de reorganizar relações; eficácia social refere-se aos impactos concretos (políticos, jurídicos, comunitários), que nem sempre coincidem com o escopo da análise semiótica.

4. Agência distribuída

Conceito que desloca a ideia de agência de um sujeito isolado para uma rede de atores humanos e não humanos (corpos, coisas, dispositivos, instituições). Na tese, ajuda a compreender como armas, ossos, cadeiras, luzes, câmeras e regulamentos participam ativamente da produção de sentido nas performances analisadas.

5. Archive/repertoire

Binômio proposto por Taylor para pensar a relação entre arquivo (registros fixos, documentos) e repertório (memória viva, corporal, performativa). A pesquisa mostra como, no caso de Abramović, arquivo e repertório se tensionam e se alimentam: reperformances e oficinas atualizam repertórios a partir de arquivos, enquanto novas performances geram documentos que entram no arquivo.

6. Arquivo performativo

Conjunto de documentos, registros, protocolos e vestígios que não apenas guardam a performance, mas continuam a agir sobre sua recepção e reinterpretação. Ao contrário de um arquivo inerte, o arquivo performativo é mobilizado em exposições, livros, filmes, retrospectivas, produzindo novos sentidos e histórias para a obra.

7. Biografema

Termo oriundo de leituras de Barthes, usado para indicar fragmentos de vida que se tornam operatórios na interpretação de uma obra, sem constituir uma biografia totalizante. No caso de

Abramović, certos episódios (infância na Iugoslávia, relação com Ulay, guerra nos Bálcãs) funcionam como biografemas que informam a leitura de performances específicas, sem reduzir tudo à vida pessoal.

8. Cadeia evento-documento-reencenação-arquivo

Formulação que descreve o percurso pelo qual uma performance atravessa diferentes suportes e temporalidades: realização, registro, repetição, musealização. A tese usa essa cadeia como fio analítico para mostrar que não há fronteira rígida entre “obra” e “arquivo”, mas uma continuidade de operações de sentido.

9. Corpo-arquivo de trauma

Expressão usada para descrever corpos que incorporam, encenam e reativam memórias de violência histórica, guerras, opressões. *Balkan Baroque* é analisada nessa chave: o corpo da artista, em interação com ossos e sangue, torna-se suporte de memória traumática, articulando biografia, história coletiva e denúncia política.

10. Corpo-em-ato

Expressão que enfatiza o corpo não como objeto estático, mas como acontecimento em curso, em interação com espaço, dispositivos e espectadores. É a forma operatória de tratar o corpo semiótico: não uma entidade isolada, mas um nó provisório numa rede de ações, afetos e mediações.

11. Corpo semiótico

Categoria central da tese que designa o corpo-em-ato como foco de convergência de múltiplas cadeias de sentido. Não é apenas o corpo físico, mas o corpo em situação, atravessado por afetos, riscos, dispositivos, instituições e públicos. Na prática analítica, o corpo semiótico articula qualidades sensíveis (primeiridade), choques e marcas factuais (secundidade) e contratos/normas que estabilizam leituras (terceiridade), permitindo descrever a performance como processo de significação em fluxo.

12. Corpo vulnerável

Corpo exposto a violência, dor, exaustão ou precariedade, usado como material de trabalho artístico. O termo implica responsabilidade ética: analisar corpos vulneráveis em performance exige protocolos de cuidado no arquivo, na exposição e na escrita acadêmica.

13. Corpus (de pesquisa)

Conjunto de casos, obras ou materiais escolhidos para análise sistemática em uma investigação. No trabalho, o corpus principal é formado por três performances de Marina Abramović (*Rhythm 0*, *Balkan Baroque* e *The Artist Is Present*), selecionadas por condensarem problemas críticos do campo (risco, trauma, musealização da presença).

14. Curadoria expandida

Modo de conceber a curadoria para além da seleção de obras, incluindo mediação, documentação, programas pedagógicos e redes institucionais. Nesse horizonte, curadores e curadoras são coprodutores de sentido, pois definem protocolos de reapresentação, registro, acesso e cuidado com corpos e arquivos.

15. Dispositivo

Noção que, inspirada em Foucault e Agamben, designa arranjos heterogêneos de técnicas, normas, arquiteturas, discursos e tecnologias que orientam condutas e percepções. Câmeras, grades, mesas, luzes, horários de visita, sinalizações e regulamentos compõem dispositivos que estruturam a experiência performativa e seus registros.

16. Dossiê

Conjunto articulado de documentos sobre uma mesma obra ou caso: registros audiovisuais, textos curatoriais, entrevistas, fichas técnicas, críticas. A tese opera em diálogo constante com dossiês institucionais (MoMA, Guggenheim, etc.), tratando-os como base empírica e também como dispositivos que moldam a leitura das performances.

17. Ecologia expositiva

Conjunto de decisões espaciais, temporais e logísticas que configuram o ambiente de apresentação das obras (arquitetura, fluxos, iluminação, sinalização, vigilância). A tese trata a ecologia expositiva como dimensão semiótica: a forma como o público circula, espera, senta, vê e é visto altera profundamente a experiência da performance.

18. Economia da atenção

Conjunto de práticas e dispositivos que disputam, modulam e monetizam a atenção dos públicos em contextos midiáticos e institucionais. A tese dialoga com esse conceito para pensar como grandes retrospectivas, mídia massiva e redes sociais transformam certas performances em eventos-espetáculo, reconfigurando sua recepção.

19. Ecossistemas de mediação

Conjunto de dispositivos, instituições, plataformas, protocolos e agentes que tornam uma performance visível, legível e circulável. Inclui museus, bienais, arquivos digitais, redes sociais, catálogos, críticas e políticas de financiamento, que co-produzem o que conta como “obra” e como ela é lembrada.

20. Endurance (duração extrema)

Termo associado a práticas de longa duração, nas quais o corpo se submete a situações prolongadas de esforço, espera, dor ou exaustão. Na tese, endurance é lido como estratégia semiótica: o excesso de tempo torna-se operador de sentido, reconfigurando presença, atenção, memória e relação com o público.

21. Espectatorialidade

Modo de estar do espectador: formas de olhar, ouvir, esperar, participar, registrar e narrar uma obra. Nas performances analisadas, a espectatorialidade é coreografada por filas, cadeiras, regras de silêncio, possibilidade ou não de fotografar, criando papéis específicos para quem assiste e é assistido.

22. Figurino como dispositivo semiótico

Ideia de que vestimentas não são apenas adereços, mas elementos que organizam atenção, significação e afeto. Em *Balkan Baroque*, por exemplo, roupas brancas manchadas de sangue produzem forte indexicalidade e funcionam como ícones de luto, violência e memória histórica.

23. Ícone

Tipo de signo que significa por semelhança, analogia ou afinidade de qualidade com aquilo que representa. Em performance, iconismos aparecem nas posturas, imagens, figurinos ou cenografias que evocam visualmente rituais, personagens, símbolos religiosos ou políticos, antes mesmo de qualquer explicação verbal.

24. Indexicalidade expandida

Expressão que indica a ampliação do conceito de índice para abarcar não apenas marcas físicas imediatas, mas redes de vestígios (imagens, relatos, arquivos digitais, protocolos). Em performances como *Balkan Baroque*, a indexicalidade expandida atravessa ossos, fotografias, catálogos, prêmios (como o Leão de Ouro), construindo uma trama de traços que ligam obra, história e memória.

25. Índice

Signo que se relaciona ao objeto por conexão física, causal ou factual (traço, marca, vestígio, sintoma). Na tese, fotografias, vídeos, cicatrizes, ossos, sangue, restos de figurinos e arquiteturas de exposição são tratados como índices que ligam a performance a acontecimentos concretos e à sua documentação.

26. Interpretante

Efeito de sentido produzido por um signo em um sujeito ou numa comunidade: reação afetiva, conduta prática, formulação conceitual. A tese mobiliza especialmente a distinção entre interpretantes emocionais (afetos), energéticos (ações) e lógicos (conceitos), para mostrar como as performances de Marina Abramović disparam respostas em vários níveis simultaneamente.

27. Liveness

Termo da teoria da performance (Auslander, Phelan) que designa a condição do “ao vivo”, frequentemente contraposta à mediação tecnológica. No contexto da tese, liveness deixa de ser uma essência pura e passa a ser entendido como regime de mediação: a experiência ao vivo é sempre atravessada por dispositivos de registro, circulação e repetição.

28. Mediação distribuída

Ideia de que não há um único mediador central, mas uma rede de mediações compartilhadas entre corpos, objetos, arquiteturas, tecnologias e instituições. Na análise, isso impede pensar a performance como relação exclusiva artista-público: vigilantes, arquitetos, curadores, câmeras, protocolos de segurança e plataformas digitais também integram a cena.

29. Mediação institucional

Conjunto de ações e estruturas por meio das quais museus, centros culturais, bienais e arquivos enquadram, apresentam e explicam a performance. Exposições, textos de parede, catálogos, vídeos educativos, políticas de acesso e segurança compõem essa mediação, que participa diretamente da construção de sentido das obras.

30. Metodografia documental-analítica

Expressão adotada na tese para designar a escolha metodológica centrada em dossiês documentais (vídeos, fotos, catálogos, textos, arquivos institucionais). Em vez de etnografia de campo, trata-se de reconstruir analiticamente a cadeia evento-documento a partir de materiais auditáveis, explicando critérios de recorte e inferência.

31. Musealização da presença

Processo pelo qual a experiência “ao vivo” é incorporada à lógica museológica: acervo, conservação, protocolos de exibição, marcação histórica. Isso implica transformar eventos fugazes em repertórios relativamente estáveis, com normas para reencenação, documentação e ativação futura.

32. Obra-arquivo

Expressão usada quando a própria performance já é concebida como dispositivo de documentação e memória, indissociável de seus registros. Em casos como *The Artist Is Present*, a obra se constitui também no acúmulo de fotos, vídeos, relatos e dados produzidos durante e após a ação.

33. Ontologia relacional

Visão filosófica que entende seres e fenômenos não como substâncias isoladas, mas como nodos de relações em permanente reconfiguração. No campo da performance, isso significa que “obra”, “público” e “instituição” não são entidades fixas, mas posições que emergem de redes de contato, negociação e mediação.

34. Partilha de risco

Noção que destaca como, em certas performances, risco físico, psicológico ou simbólico é compartilhado entre artista e público. Em *Rhythm 0*, por exemplo, o público é convidado a manipular objetos potencialmente letais, tornando-se coautor da situação de risco e das decisões éticas ali implicadas.

35. Partitura da ação

Termo emprestado do vocabulário musical/teatral para descrever a estrutura da performance: sequência de gestos, tempos, trajetórias, manipulação de objetos. Mesmo quando não há score escrito, é possível reconstruir uma partitura a partir de documentos, depoimentos e registros, o que ajuda a comparar montagens e reperformances.

36. Pós-humanismo

Corrente teórica que critica a centralidade do “humano” autônomo, propondo visões de sujeito em rede com máquinas, animais, ambientes e sistemas. No estudo da performance, o pós-humanismo ajuda a pensar corpos em fusão com dispositivos técnicos, bem como novas formas de agência coletiva e híbrida.

37. Presença icônica

Presença corporal que, em vez de se afirmar pelo movimento, se torna signo pela imobilidade, repetição ou concentração extrema. Em *The Artist Is Present*, a artista sentada, em silêncio, torna-se um ícone vivo, cuja força semiótica se sustenta justamente na suspensão de gestos e na intensidade do olhar.

38. Primeiridade

Primeira categoria da fenomenologia peirceana, associada a qualidades puras, atmosferas, afetos e intensidades ainda não estabilizadas em fatos ou regras. No contexto performativo, refere-se ao impacto sensível imediato do acontecimento: dor, fadiga, silêncio, cor, luz, clima emocional que antecede qualquer interpretação estruturada.

39. Protocolo analítico

Sequência de passos, perguntas e operações de leitura que orienta a aplicação do modelo do corpo semiótico aos estudos de caso. Inclui fases como: reconstrução de contexto e “partitura” da ação, descrição das camadas fenomenológicas, análise de objetos/dispositivos e rastreamento de interpretantes e mediações institucionais.

40. Reperformance

Reapresentação de uma performance anterior, com ou sem a presença da artista original, em novos contextos institucionais e históricos. O conceito é crucial para pensar projetos como *Seven Easy Pieces* e remontagens de Abramović, que recolocam em jogo questões de autoria, autenticidade, arquivo e reescrita da história da arte.

41. Repertório (repertoire)

Noção, associada a Diana Taylor, que designa saberes corporais, práticas performativas e modos de fazer transmitidos por repetição, treino, convivência, e não apenas por escrita. Na tese, o repertório é importante para compreender como gestos, posturas e procedimentos performáticos são ensinados, apropriados e reativados em novos corpos.

42. Secundidade

Segunda categoria peirceana, ligada ao choque, ao encontro entre corpos, forças e resistências, à factualidade do que “acontece de fato”. Na análise das performances, inclui o risco físico, os resíduos materiais (ossos, sangue, suor), as marcas documentais (fotos, vídeos) e toda dimensão de confronto entre ação e mundo.

43. Semiose

Termo peirceano para o processo contínuo de produção de sentido, no qual signos geram novos signos em cadeia, nunca totalmente fechada. Na tese, semiose é o horizonte em que se inscrevem as performances: cada gesto, objeto ou documento desencadeia interpretantes sucessivos (afetivos, práticos, conceituais), compondo uma dinâmica aberta de significação.

44. Semiosfera

Conceito de Iúri Lotman que descreve o universo de todos os processos de significação em uma cultura, com suas fronteiras, centros e periferias. Ao aplicar a ideia à performance, a tese sugere que obras e documentos se inscrevem numa semiosfera em que códigos artísticos, midiáticos, jurídicos e institucionais se cruzam.

45. Semiótica de campo ampliado

Expressão usada para nomear um uso da semiótica peirceana que ultrapassa a descrição de “textos” isolados, incorporando processos, protocolos, mediações e infraestruturas. Em vez de tratar a obra apenas como conjunto de signos, a semiótica de campo ampliado acompanha ecossistemas de mediação (museus, arquivos, plataformas), rastreando como sentidos emergem na cadeia evento-documento-reencenação-arquivo.

46. Símbolo

Signo que depende de convenções, regras, códigos compartilhados para produzir sentido (linguagem verbal, ícones institucionais, contratos). Títulos de obras, textos curatoriais, legendas, protocolos museológicos e narrativas críticas são exemplos de símbolos que organizam a leitura das performances num horizonte cultural mais amplo.

47. Tecnocorporeidade

Termo que designa a articulação entre corpo e tecnologia, em que próteses, dispositivos, interfaces e redes digitais reconfiguram presença e ação. Na tese, tecnocorporeidade aparece no diálogo com o pós-humanismo, ressaltando corpos atravessados por câmeras, telas, microfones, sensores, plataformas online.

48. Terceiridade

Terceira categoria, relativa a regras, hábitos, contratos, convenções e formas de generalização que estabilizam interpretações. No campo da performance, abrange protocolos curatoriais,

políticas de arquivo, normas institucionais, enquadramentos críticos e padrões de recepção que, ao longo do tempo, moldam o sentido das obras.

49. Tipos de interpretante (emocional, energético, lógico)

Subtipos do interpretante peirceano, que distinguem efeitos de sentido em três níveis: afetivo (emoções, choques, atmosferas), prático (ações, decisões, condutas) e conceitual (ideias, teorias, juízos). A tese utiliza essa tripla distinção para mapear como as performances analisadas mobilizam, ao mesmo tempo, abalos emocionais, engajamentos práticos (participar, filmar, compartilhar) e elaborações críticas e teóricas por parte de públicos, instituições e pesquisador.

50. Zona de risco negociado

Formulação que destaca que o risco em performance não é totalmente aleatório, mas regulado por pactos tácitos e explícitos entre artista, público e instituição. No caso de Rhythm 0, a “mesa de objetos” e a presença de vigilantes exemplificam como risco e proteção são continuamente negociados.

APÊNDICE - QR Codes Produzidos para a Tese



QR Code com vídeo: Abramović falando sobre arte e vida.

Gerado pelo encurtador visual do app Bit.Ly, sob protocolo de rastreamento e métrica de visualização auditável - Link: <https://bit.ly/4r7aXAw>

O vídeo está hospedado de maneira legal e pública no Youtube, seja em canais de arte, de museus, de artistas ou de mídia especializada.



QR Code com vídeo sobre a obra Rhythm 0.

Gerado pelo encurtador visual do app Bit.Ly, sob protocolo de rastreamento e métrica de visualização auditável - Link: <https://bit.ly/49r96jJ>

O vídeo está hospedado de maneira legal e pública no Youtube, seja em canais de arte, de museus, de artistas ou de mídia especializada.



QR Code com o vídeo sobre a obra Balkan Baroque.

Gerado pelo encurtador visual do app Bit.Ly, sob protocolo de rastreamento e métrica de visualização auditável - Link: <https://bit.ly/4o5Hi8a>

O vídeo está hospedado de maneira legal e pública no Youtube, seja em canais de arte, de museus, de artistas ou de mídia especializada.



QR Code com o vídeo sobre a obra The Artist Is Present.

Gerado pelo encurtador visual do app Bit.Ly, sob protocolo de rastreamento e métrica de visualização auditável - Link: <https://bit.ly/4oOf165>

O vídeo está hospedado de maneira legal e pública no Youtube, seja em canais de arte, de museus, de artistas ou de mídia especializada.

“If you experiment, you have to fail. By definition, experimenting means going to a territory where you’ve never been, where failure is very possible. How can you know you’re going to succeed? Having the courage to face the unknown is so important.”

Marina Abramović, Walk Through Walls: A Memoir.