

O Sujeito-Corpo nas Representações de Si

Gabriela Pereira Fregoneis

Universidade Estadual de Maringá/UEM, Paraná, Brasil
E-mail: gabiangelus@hotmail.com

Matteo Bonfitto

Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, São Paulo, Brasil
E-mail: matteobonfitto@gmail.com

Resumo

O corpo e suas possíveis representações de si nos coloca enquanto devir de ser/estar no mundo, construindo imagens e consequentemente subjetividades. Não somos um, somos plurais que buscam incessantemente, por meio da arte e performatividade, novos modos de existência dos nossos corpos. É com o corpo e suas produções de imagens que nos relacionamos, compartilhamos afetos e nos habitamos enquanto sujeitos. Refletiremos nesse artigo sobre as construções do sujeito-corpo por meio das representações de si, no conflito do olhar estético entre o que se é e o que transborda através das construções/desconstruções das imagens de si.

Palavras-chave

Corpo. Imagem. Representação de si. Subjetividade. Identidade.

Abstract

The body and its possible representations of themselves in places while becoming of being in the world, building images and consequently subjectivities. We are one, we are plurals that seek unceasingly, through art and performativity, new modes of existence of our bodies. It is with the body and his productions of images that we interact, share feelings and dwell as subjects. We will reflect on this article about the constructions of the subject-body by means of representations of themselves, the conflict of looking aesthetic between what is and what is overflowing through the constructions/desconstructions images of themselves.

Keywords

Image. Self-Representation. Subjectivity. Identity.

O corpo há tempos deixou de ser algo orgânico imutável. Não estamos mais na terra de quem “nasceu assim, viveu assim e será sempre assim!”. Estamos vivendo em um momento em que o corpo tem possibilitado a construção de inúmeras corporeidades, colocando-se no espaço das “possibilidades”, das mudanças, das construções e das desconstruções, seja por meio dos avanços médicos, estéticos e tecnológicos, enfim... era de descobertas de novos modos de existência por meio dos nossos corpos, identidades e subjetividades. É com o corpo – e conseqüentemente nossas corporeidades – e suas produções de imagens que nos relacionamos, compartilhamos afetos e nos habitamos como sujeitos corporais. Há uma relação intrínseca entre corpo e sujeito, já que pensar o corpo é uma das maneiras de se pensar o mundo, e conseqüentemente a arte. Levamos em consideração que pensar a corporeidade é pensar o mundo e a extensão de suas experiências. Mas, de que corpo especificamente estamos falando? Do corpo que busca se relacionar com a experiência e o mundo. Como se trata de um campo de investigação muito amplo e complexo, faremos um recorte neste universo e assumiremos como fio norteador a relação entre o corpo e o sujeito no olhar sobre si mesmo, nesse olhar estético que se tem sobre o que sou e o que transborda através da imagem do corpo.

Para isso, utilizaremos conceitos de dois teóricos para as discussões acerca dessa temática: Erving Goffman e David Le Breton. Não tomaremos o corpo enquanto uma “forma finalizada”, mas uma matéria em constante mudança que tende a variar de acordo com a necessidade de experienciar novas identidades. Como ressalta o antropólogo social Le Breton, “ao mudar o corpo, o indivíduo preten-

de mudar sua vida, modificar seu sentimento de identidade” (2013, p. 30). O olhar do sujeito contemporâneo é visto pelo viés do corpo; o corpo passa a ser um objeto de representação de si, como diz Merleau-Ponty: “só podemos entender a geografia porque sabemos o que é ter a experiência de uma paisagem” (MERLEAU-PONTY *apud* MATTHEWS, 2006, p.26). Usando essa mesma analogia, pode-se dizer que só podemos entender o que é o corpo porque sabemos o que é ter a experiência de vivenciá-lo, e essa vivência só é possível por estar em contato com o mundo. Erving Goffman, no livro *Representação do eu na vida cotidiana* (2002), ressalta que usa o termo ‘representação’ para se referir a “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (2002, p. 29). Logo, o sujeito-corpo em lugar de representação cotidiana, é aquele em que afeta e é afetado concomitantemente. Para entender melhor o que vem a ser esse indivíduo em estado de representação social, Goffman divide a ideia, em que o mesmo está envolto, em dois papéis fundamentais:

considerado como **ator**, um atormentado fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação; e foi considerado como **personagem**, como figura, tipicamente uma figura admirável, cujo espírito, força e outras excelentes qualidades a representação tinha por finalidade evocar (GOFFMAN, 2002, p. 230-231).

Conforme essa ideia, todo indivíduo se coloca no mundo a fim de causar uma “impressão” de si mesmo ao encontro do olhar do outro.

Robert Park¹ nos lembra que “não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra ‘pessoa’, em sua acepção primeira, queira dizer máscara” (PARK *apud* GOFFMAN, 2002, p. 27), por isso também a associação de Goffman com a figura do ator e o personagem. Todos os indivíduos são atores sociais e possuem uma construção sobre a impressão de si que deseja ser passada ao outro de maneira eficaz, ou seja, que haja uma convergência entre essas impressões – a emitida e a recebida.² Para isso, o indivíduo é mergulhado em um “cenário” que serve como um suporte expressivo para a dita “fachada pessoal”. Segundo Goffman, o conceito de “fachada pessoal” diz respeito aos equipamentos expressivos que “de modo mais íntimo identificamos com o próprio ator, e que naturalmente esperamos que o sigam onde quer que vá [...] vestuário, sexo, idade, altura e aparência, atitudes, padrões de linguagens, etc.” (*Ibidem*, p. 31). Pode-se dizer que a “fachada pessoal” é o que pode ser percebido, notado pelo espectador, por meio da imagem, de sua aparência.

É importante ressaltar que o indivíduo ao mesmo tempo que visa uma identidade pessoal autêntica para a representação de si, deseja se assemelhar e fazer parte de um grupo – talvez esse pensamento paradoxal venha da própria ideia de identidade, que remete ao ser ‘idêntico’ se comparado a outros e concomitantemente exclusivo, único – desta maneira não se fala mais em “fachada pessoal”, mas em “fachada coletiva”. Indo ao encontro desse pensamento desenvolvido por Goffman, Le

Breton diz que a aparência, dentro do campo da sociologia do corpo:

responde a uma ação do ator relacionada com o modo de se apresentar e de se representar. Engloba a maneira de se vestir, a maneira de se pentear e ajeitar o rosto, de cuidar do corpo, etc., quer dizer, a maneira cotidiana de se apresentar socialmente, conforme as circunstâncias, através da maneira de se colocar e do estilo da presença (LE BRETON, 2007, p. 77).

Traçando um paralelo entre essas duas citações, é possível notar que ambas carregam uma mesma ideia. Não se pode negar que a ordem social e cultural é inseparável dessa ordem orgânica, que modela o corpo e fabrica suas subjetividades. As artes performativas têm se interessado cada vez mais por esse território investigativo que visa o corpo como material orgânico e criativo acerca das representações de si. As artes plásticas também contribuíram e continuam contribuindo poeticamente, por meio de suas imagens e autorretratos, no olhar do sujeito sobre si mesmo (Francis Bacon, Van Gogh, Artaud, Frida Kahlo, Salvador Dali, etc.).

Le Breton fala de uma antropologia contemporânea do corpo, ressaltando temas relevantes quanto à analogia entre corpo e a formação do sujeito nas sociedades ocidentais contemporâneas. *Piercing*, tatuagem, *branding*, *stretching*, implantes subcutâneos, dentre inúmeros outros aspectos da *body art*, apresentam como característica a busca incessante por uma nova identidade pessoal tendo como base o corpo. Boy George, David Bowie, Michael Jackson, Orlan, Ana Mendieta, Gina Pane, Rudolf Schwarzkogler, são exemplos populares de artistas que se remodelaram a fim de conquistar novas identidades e, conseqüentemente, novas aparências de si: “todo

1 PARK, Robert Ezra. *Race and Culture*. Glencoe, Illinois: Free Press, 1950.

2 É importante lembrar que a “aparência das coisas”, segundo a fenomenologia de Ponty, é sempre algo que aparece a um sujeito específico, ou seja, ela é mutável e singular a cada indivíduo. Ver MATTHEWS, 2006, p. 31.

corpo contém a virtualidade de inúmeros outros corpos que o indivíduo pode revelar tornando-se o arranjador de sua aparência e de seus afetos” (LE BRETON, 2013, p. 32). O uso de psicotrópicos, hormônios, dietas, cirurgias, implantes, *etc.*, trazem um novo corpo para o sujeito, trata-o como pura matéria orgânica a fim de oferecer um novo estado de “ser” para o indivíduo. O corpo tem se tornado uma prótese de um eu. Um eu que se metamorfoseia a cada momento a fim de ressignificar sua presença no mundo. O corpo se transformou numa bandeira do self, uma superfície estética em que transborda o eu. Deste modo, o corpo passa a ser o cenário para que surjam as “fachadas pessoais” de Goffman, e como consequência dessa reorganização, o corpo se coloca dentro de uma nova representação de si.

Não se fala mais em identidade pessoal como algo concreto e sólido, mas em identidades pessoais que se liquefazem e se reconstroem a todo momento a mercê do indivíduo, “podemos dizer que ele tem praticamente tantas individualidades sociais diferentes quantos são os **grupos** distintos de pessoas cuja opinião lhe interessa. Geralmente mostra uma faceta diferente de si mesmo a cada um desses diversos grupos” (GOFFMAN, 2002, p. 52). Em meio ao desenvolvimento desenfreado das virtualidades, o olhar sobre si tem se tornado cada vez mais exaltado e idealizado, já que é pelo seu corpo que você é taxado e classificado na sociedade contemporânea. Como diz Simone de Beauvoir:

Tal como um quadro, a estátua ou o ator no palco, é um agente por meio do qual sugere alguém que não está aí, a saber, o personagem que ela representa mas não é. É esta identificação com algo irreal, fixo, perfeito, como o herói de um romance, um retrato ou um busto, que agrada a ela.

Esforça-se em identificar-se com esta figura e assim parecer a si mesma estar estabilizada, justificada em seu esplendor (BEAUVOIR *apud* GOFFMAN, 2002, p. 59).

O olhar sobre o corpo e as representações idealizadas de si na atualidade tem convergido e se concretizado como nas falas de Beauvoir. Idealiza-se um corpo e uma representação que não se é efetivamente. É como se fosse um rótulo, um manequim ou a busca em ser uma escultura “carnalizada” de Rodin. Temos participado continuamente de uma verdade mentirosa e de uma mentira verdadeira que o sujeito encena sob a forma de espetáculo que são as buscas pelas possíveis representações de si, tanto na vida como na arte. Paul Ricœur já dizia que “o que está em jogo é a definição de “si mesmo como um Outro” (RICŒUR *apud* MOULIN, 2011, p. 54). O corpo passa a ser estranhado pelo sujeito, percebido como um novo ambiente, uma nova matéria, distanciando-se da ideia concreta que se tem sobre o “eu sou”, adequando-se melhor à ideia do “eu estou”.

Os estudos acerca do corpo e suas corporeidades artísticas são intermináveis, já que este é objeto de infindáveis explorações. No decorrer da história do século XX, bem como nas mutações do olhar proposta por Jean-Jacques Courtine, é possível notar que a arte tem trazido cada vez mais a ideia de poder agir incessantemente sobre o próprio corpo, a de possibilitar escapar e se “perder” dentro de suas percepções e fisicalidades, e também de buscar maneiras de reinventar a si mesmo. A vontade incessante do artista de experimentar os “outros lugares” perdidos ou desconhecidos em seu corpo, redescobrir seus invólucros, suas camadas, seus fluídos, suas membranas.

Explorar o que está oculto, o que não se pode ver a olho nu, mas que se sente, se percebe: o corpo em estado de experiência. Experiência física, experiência íntima, experiência cultural, experiência de identidade, experiência no mundo.

Nas décadas de 1970 e 1980, houve uma profusão de textos “sugerindo que a pessoa procurasse descobrir a si mesma pela ‘consciência profunda do corpo’”. (VIGARELLO *apud* HOUREAU, p. 405). O sujeito tenta experimentar o conhecer a si mesmo por meio do próprio corpo, indo além, por meio do estado de presença que é o corpo. O corpo de que falo aqui, como diz Le Breton em *A Sociologia do Corpo*, é o “corpo que, de fato, não é pensado somente do ponto de vista biológico, mas como uma forma moldada pela interação social” (2007, p. 16). Assim como Goffman considera a percepção como uma forma de contato e participação entre os indivíduos, o resgate da impressão sobre a representação de si coloca o corpo no lugar de vitrine, de contato e interação. Ou seja, a encenação só atinge seu objetivo quando esse encontro com o público acontece, quando essa percepção se efetiva. Ao mesmo tempo em que o corpo está ligado a um coletivo, ele também está imerso na busca pela singularidade de suas histórias pessoais, de sua unicidade, e faz com que o mundo o transforme em indivíduo/sujeito. É exatamente este o campo do qual Le Breton se refere: “a sociologia do corpo é aquela das modalidades físicas da relação do ator com o mundo” (*Ibidem*, p. 35), e que muito se assemelha as ideias de Goffman, no que diz respeito do indivíduo nas situações de representações cotidianas. Matthew, tendo como alicerce o olhar fenomenológico de Merleau-Ponty, diz que “a subjetividade humana necessariamente se

expressa por meio do corpo [...] Não poderia de modo algum responder subjetivamente ao mundo se não tivesse corpo [...] É tão verdadeiro dizer que meu corpo sou eu como eu sou meu corpo” (MERLEAU-PONTY *apud* MATTHEWS, 2006, p. 71), ou seja, vivemos nosso corpo como uma experiência subjetiva do mundo.

O pintor, escultor e performer francês Olivier de Sagazan é um exemplo de artista que transborda por meio da sua arte, a desestabilização do sujeito e sua figura aparente. Cria por meio de camadas de argila e tinta em seu rosto e corpo um universo para transformar, desfigurar e desmontar sua própria figura, revelando o homem e sua animalidade. Obras como *Transfiguration*, *Hibridation* (com Marie Cardinal), *L'effet de robe* e *Transept* (em colaboração com Richard Nadal), buscam ressaltar essas características, bem como questionar a posição do homem no mundo. Como se manifesta Elisa Schmidt:

A carne é entendida pelo artista tal como uma dobra que se divide até o infinito como num anel de Moebius [...] A carne seria a materialidade primordial para a delimitação de uma interioridade e distinção entre o si e o outro. Esta interioridade formulada por camadas de pele seria as margens da identidade, na qual a linguagem que descreve e interroga, mantém o sujeito um estranho dentro de si [...] A carne para De Sagazan? O ponto de interrogação entre o sujeito e o mundo. (SCHMIDT, 2013, p. 51-52).

Sagazan questiona o mundo e sua existência por meio de sua(s) aparência(s). O performer traz as imagens instáveis e movediças que fazem parte desse território experiencial, questionando a imagem como algo trágico, animalesco, cruel, mutável, etc. A deformação, o

estranho, a inquietação “sobre o corpo-objeto, mas também sobre o sujeito: seu retrato, sua figura e os devidos contextos que relacionam a aparência, a frontalidade da aparência direcionada à visão do rosto, a identidade reconhecida pelos traços da face e a inteligibilidade da forma” (*Ibidem*, p. 53). Sagazan confronta a ideia da petrificação da nossa identidade nas sociedades ocidentais, o *outdoor* da identidade está estampada no rosto. Pode-se notar que no próprio documento de “identidade” e passaporte do sujeito, há uma foto 3x4 focalizando o rosto, nosso cartão de visita. Como diz Le Breton, “o rosto é, de todas as partes do corpo humano, aquela onde se condensam os valores mais elevados. Neles cristalizam-se os sentimentos de identidade, estabelece-se o reconhecimento do outro, fixam-se qualidades da sedução, etc.” (LE BRETON, 2007, p. 70-71). Sagazan coloca esta questão em choque, não trazendo uma (con)figuração harmônica de suas partes, mas sim uma (des)figuração dos elementos que compõem. Como diz Evelyne Grossman, “desfigurar não é apenas uma força violenta e destrutiva contra a figura da face, do corpo, e da identidade, mas também a força de criação e recriação da vida” (GROSSMAN, 2004, p. 53). É a arte se fazendo infiltrar nos caminhos permeáveis que tocam a vida, o corpo e suas experiências de estar em contato com o mundo e interagindo nele. As obras de Sagazan nos fazes lembrar uma frase de Ponty: “felizmente, ficamos em carne e osso para não perder o gosto do mundo”.

Figura 1: *Transfiguration*. Olivier de Sagazan. 1999.



Fonte: <http://olivierdesagazan.com/performancetransfiguration>.

Enquanto Sagazan trabalha artisticamente com argila e tinta afim de construir suas imagens transfiguradas e muitas vezes grotescas, a artista francesa Orlan trabalha com a *body art*, mais especificamente *acarnal art*, tendo seu corpo, carne e sangue como matéria-prima. Orlan, assim como os demais artistas da *body art*, defende a dualidade dor/prazer como uma real e presente vivência do seu corpo (carne) por meio das experiências artísticas. É como se o dilaceramento, a dor, o sangue, os cortes, as ardências e os inchaços, colocassem a artista em sintonia com a própria carne, a fizesse se sentir verdadeiramente viva, sentindo-a a cada momento de suas transformações. O performer Fakir Musafar, um dos pais do “primitivismo moderno”, afirma que usa seu corpo como potência máxima de experiência sobre a existência de vida, ou seja, privando-se de organicidades necessárias inerentes ao corpo humano, Musafar busca seu pulsar de vida:

aos 17 anos, jejuava, priva-se de sono e amarra-se com correntes apertadas e pesadas a um muro, ali agitando-se durante horas. Atinge uma espécie de êxtase – os pés e os braços entorpecidos, à beira da asfixia. Consegue, contudo, livrar-se das correntes e des-

morona, não sentindo mais a menor sensação em certos membros. Esse momento é contudo uma iluminação. Depois, faz inúmeras experiências corporais em situações extremas: recobre todo seu corpo com uma pintura dourada que impede a respiração tegumentar; pendura com anzóis no peito objetos pesados; suspende cargas em seus *piercings*; sofre, com todo conhecimento de causa, uma operação que lhe permite o alongamento de seu pênis graças a pesos que ele fixa; aceita, dessa maneira, perder sua faculdade genésica e vive outras formas de sexualidade com sua companheira; enfia espartilhos muito apertados; deita-se numa cama de alfinetes, de lâminas [...] Suspende-se em ganchos cravados em seu peito ou em todo o seu corpo, etc. Sua pele é recoberta de tatuagens e *piercings*. Ao lhe perguntarem sobre o significado de sua conduta, evoca o prazer que sente em certas ações e o estado de êxtase que experimenta com elas. (*Ibidem*, p. 37).

Desta maneira, o performer desvirtua a ideia do senso comum sobre a sensação de abandono do corpo devido às suas “falhas de engrenagens”; problemas ou disfunções de seu funcionamento orgânico. A arte performativa acaba resistindo aos limites apresentados pelo corpo e o transforma em potência máxima de presença. Para alguns destes artistas, a morte do corpo não é o fim da existência, como diz Orlan:

A morte não deterá Orlan, pois seu cadáver será mumificado, um dia será encontrado em um museu, inserido em uma instalação com vídeo interativo. ‘Meu trabalho’, escreve, ‘combate o inato, o inexorável, a natureza, o DNA (que é nosso rival direto como artista da representação) e Deus (ORLAN, 1997, p. 41 *apud* LE BRETON, 2013, p. 48).

Um outro exemplo interessante a ser citado são suas intervenções cirúrgicas, já que a

performer ficou conhecida internacionalmente por utilizar destes princípios como material artístico para suas performances, passando por nove cirurgias plásticas a fim de performar seu corpo e sua imagem. O trabalho de Orlan abrange questões sociais, políticas e culturais deixando uma marca “na carne”, literalmente, por meio do que a performer chama de *carnal art*. Segundo a própria artista:

A Arte Carnal é auto-retrato no sentido clássico, mas pensada através da possibilidade tecnológica. Ela oscila entre desfiguração e refiguração. Sua inscrição na carne é uma função da nossa idade. O corpo tornou-se um “modificado *ready-made*”, já não é visto como o ideal, uma vez representado; o corpo não é mais esse idealizado *ready-made* satisfeito com sua assinatura³.

O corpo é visto como objeto manipulável, maleável, repleto de metamorfoses e significações. Orlan se coloca a viver um jogo, em que seu corpo é o território a ser explorado, reinventado e questionado. A carne deixa de ser estável para se tornar argila vermelha, deixa de ser um destino e passa a ser uma escolha, adquirindo novas identidades e formas. Com o desenvolvimento da anatomia e a dissecação do corpo humano, principalmente com Leonardo Da Vinci e Vesalius, o corpo passa a ser colocado em “suspensão, dissociado do homem; ele é estudado por si mesmo, como realidade autônoma. Ele deixa de ser o signo irreduzível da imanência do homem e da ubiquidade do cosmo” (LE BRETON, 2013, p. 72-73). Orlan vê

³ Tradução nossa. No original: “*Carnal Art is self-portraiture in the classical sense, but realised through the possibility of technology. It swings between defiguration and refiguration. Its inscription in the flesh is a function of our age. The body has become a “modified ready-made”, no longer seen as the ideal it once represented; the body is not anymore this ideal ready-made it was satisfying to sign*”. Informações retiradas do site da artista: <http://www.orlan.eu/texts/>. Acesso em: 10/02/15.

seu corpo e suas possibilidades artísticas por meio desse olhar, como um objeto *ready-made* em constante modificação; um corpo em busca de “ter” diferentes formas e moldes culturais e sociais, relendo seus conflitos e choques por meio da carne.

Figura 2: 1st.Operation-Surgery-Performance, ORLAN Reading La Robe by Eugénie Lemoine-Luccioni Orland.



Fonte: <http://www.orlan.eu/portfolio/first-surgery-performance-paris-july-1990/>.

Orlan passou por nove intervenções cirúrgicas, por meio da performance *A reencarnação da Santa Orlan*, tendo como intuito performar os modelos de beleza ocidentais vistos pelo viés das artes plásticas. Escolheu como modelos o queixo da *Vênus* de Botticelli e a testa da *Monalisa*. Apesar de Orlan ter se inspirado em dois ícones das artes plásticas, seu objetivo não era expor de maneira idólatra os parâmetros de beleza ocidentais atuais; muito pelo contrário, seu intuito era de “rever” esses padrões pré-estabelecidos. Em uma das cirurgias, Orlan estava fantasiada como uma “Madonna”, deusa-mãe da mitologia cristã, sendo que carregava na mão direita uma enorme cruz negra e na esquerda uma imensa cruz branca. Enquanto isso, médicos e enfermeiras também se fantasiam a caráter. Ela também operou o

nariz na tentativa de emular um ritual de morte dos monarcas Olmecas (povo pré-colombiano que ocupava o atual México) que alongavam seu nariz depois de mortos.

As diferentes representações de Maria Madalena ou da Virgem, para ela, era uma forma de transmitir uma imagem ideal e sacralizada da mulher. A artista compartilha da ideia de que a imagem na religião pode ser o que quiser, pois ninguém nunca viu a face de Jesus nem o olhar de Maria, por exemplo, sendo que essa representação passa por uma leitura cultural. Chegando a essa constatação, o que nos resta ver é uma “representação” do que seria este ausente, e é sobre isso que a artista performa com seu corpo.

Segundo entrevista concedida ao jornal *O Globo* em agosto de 2008, Orlan disse que:

Eu queria falar sobre o quanto se maltrata o corpo das mulheres. A religião propõe um corpo culpado, que deve sofrer. O meu trato era: nada de dor, nem antes, nem depois. [...] ‘As fotos mostram os inchaços e todas as cores pelas quais passamos – azul, amarelo, vermelho. Muitos cirurgiões não quiseram me operar, não queriam mostrar o que acontecia no meio do processo, só o antes e o depois, conta.⁴

É curioso pensar na maneira que Orlan lida com seu corpo na arte. A performer escancara os poros, a pele, as vísceras e vê a carne como uma massa homogênea a ser performada, expondo todos os processos transicionais do corpo como obra de arte, como o exemplo “das cores pelas quais passamos – azul, amarelo, vermelho”.

⁴ Trecho da entrevista realizada em 25/08/2008, retirada do site: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL736383-7084,-00FRANCESA+ORLAN+FALA+SOBRE+A+ARTE+DE+MODIFICAR+O+PROPRIO+CORPO+COM+CIRURGIAS.html>.

As reflexões desenvolvidas nesse artigo seguiram uma trajetória que permeou processos de representação de si através de intervenções corporais mais ou menos contundentes, que produziram, por sua vez, potentes efeitos expressivos. Feitas tais reflexões, é possível nesse momento reconhecer essa trajetória como uma preparação para a abordagem de algo maior, de um campo interdisciplinar em constante construção e revisão. Esse campo – que envolve um entrelaçamento entre filosofia, antropologia, psicologia, psicanálise e talvez também certos autores ligados às ciências cognitivas – tem como eixo as chamadas Tecnologias de si. Apontado por Foucault em algumas de suas obras, dentre elas a *Hermenêutica do Sujeito* (2010), a percepção desse campo funcionará como um gatilho que verticalizará as reflexões feitas aqui a fim de buscar perceber como o corpo-mente, suas representações e alteridades podem ser catalisadores surpreendentes de processos artísticos e culturais.

Referências

FOUCAULT, Michel. *Hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GROSSMAN, Evelyne. *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

HOUREAU, M.J-. *Les techniques du corps*. Paris: Retz, 1978.

LE BRETON, David. *A Sociologia do corpo*. Petrópolis: RJ, Editora Vozes, 2007.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. 3.ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: RJ: Editora Vozes, 2006.

SCHMIDT, Elisa. *Matéria-Prima: atransfiguração em Olivier de Sagazan*. Dissertação. Florianópolis: 2013.

Recebido: 28/08/2017
Aprovado: 27/08/2018