

IVO LAZAREVITCH

CASULO



Fotografia
ALICE RUFFO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

Trabalho de Conclusão de Curso
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

CASULO:
Entre a performance e a escultura

Ivo Lazarevitch Filho

Juiz de Fora
2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

CASULO:

Entre a performance e a escultura

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao departamento de
Artes Visuais da Universidade
Federal de Juiz de Fora como
requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra, Leticia de Alencar Bertagna

Banca examinadora:

Profa. Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato

Ma. Alice de Paula Gabina

Ivo Lazarevitch Filho

Juiz de Fora, 2026

CARTA PREFÁCIO

Caminhamos pelas cidades como quem atravessa um campo minado de ausências. O tempo apressado, a vista fixa no horizonte de compromissos diversos, e ao redor corpos, pessoas, sujeitos, cidadãos, dobrados sobre si mesmos. Vidas abrigadas sob cobertores sujos, pedaços de mantas, lonas improvisadas, estruturas frágeis que mal sustentam a dignidade que lhes foi arrancada. Normalizamos essa convivência. Naturalizamos essa ferida social na paisagem urbana. Trata-se de um modo de repetição comportamental diária quando no trânsito em espaços públicos que não nos faz perceber e/ou considerar atentamente essa tragédia que torna-se invisível ou muito pouco perceptível mas que diz respeito à uma mazela intrínseca à falha sistêmica de promoção da dignidade a todos os cidadãos que fazem parte desta sociedade. Essa reflexão foi mobilizada a partir de um diagnóstico recente de esquizofrenia paranoide e os receios do que poderia ocorrer com o agravamento do quadro na falta do que podemos chamar de tratamento adequado, que envolvia acompanhamento psicológico e psiquiátrico contínuo até o fim da vida segundo haviam me informado. O medo de me tornar uma pessoa em situação de rua por causa de uma loucura que imaginava ser de uma solidão absoluta, absurda.

Nesse intervalo brutal de observação e desvio do olhar nasce *CASULO* (2023) – gesto de interrupção crítica ao torpor frente a situação de um futuro hipotético ao qual diz respeito o trabalho. Uma forma que se recolhe, se curva e se fecha, coberto por um pano que promete mais isolamento do que proteção propriamente dita. O trabalho também vibra como memória coletiva da população urbana: um corpo embalado pela negligência sistêmica, uma silhueta que a experiência de vida cotidiana nas cidades produz um notório apagamento, uma espécie de invisibilidade sobre esta forma de existência carregada de vulnerabilidades.

Este trabalho enquanto performance que gera uma escultura emerge de uma urgência: produzir lembrança, consideração e sensibilização sobre cada corpo invisibilizado que carrega consigo uma história atravessada por diversas formas de violência que não começa e muito menos termina no asfalto. São violências que se adensam nas políticas públicas que falham, pela falta de abrigos suficientes, pelo alimento que não chega a esses sujeitos, pelo cuidado que não é garantido ainda

que este seja um direito constitucional no Brasil. São violências capilares, como descreve Byung-Chul Han, que penetram as tramas do tecido social até que o abandono se torne parte da paisagem urbana e o sofrimento, rotina normalizada.

Essa proposição artística é ao mesmo tempo convite e denúncia. Um convite a olhar de novo e atentamente para este fenômeno da urbanidade, e, quem sabe, produzir alguma sensibilidade. É uma denúncia sobre termos aceitado, enquanto sociedade, que o intolerável se tornasse familiar ao nosso cotidiano.

Muito provavelmente este gesto artístico não seja capaz de desfazer a violência que o originou. Mas pode, em sua própria especificidade e precariedade, reacender uma pergunta fundamental para o exercício da cidadania considerando parâmetros éticos: **como permitimos que a vida ao relento se tornasse parte considerável da paisagem urbana?** Proponho que CASULO seja, então, um ponto de fricção contra a anestesia urbana. Um chamado à tomada de responsabilidade. Um abrigo simbólico diante do abandono destes sujeitos.

Juiz de Fora, 17 de Julho de 2026

Ivo Lazarevitch Filho

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Luciana de Almeida Duarte, minha mãe, por ter me dado a vida e por todos ensinamentos que me formaram o cidadão que sou hoje, e Rodnei Pereira Bervilato por ter me aceitado como seu filho, tendo em vista que teoricamente é meu *paidrasto*, o agradeço por tudo que ele me proporcionou viver, aprender e desenvolver na qualidade de figura paterna que tenho. Suas presenças de muita sabedoria e sensibilidade que são muito próximas e muito íntimas me tornaram quem sou hoje, os agradeço por serem a melhor família que eu poderia ter.

Agradeço também à minha amiga, parceira de pesquisa, professora, orientadora Letícia Bertagna por toda a formação de excelência que me proporcionou, por todas as trocas de referências que tivemos, por todas as conversas sensíveis que mantemos, por todo incentivo que dá à minha carreira de artista-pesquisador. A convivência com Letícia por tanto tempo foi e continua sendo extremamente fundamental e benéfica para minha formação e profissionalização, agradeço-a também por *botar fé* em mim, até mesmo quando eu mesmo não consigo enxergar o mérito ou o sentido em algumas das coisas que faço.

Agradeço também à queridíssima professora Rosane Preciosa por toda generosidade em nossas conversas e trocas de figurinhas, por todo incentivo que deu ao aprimoramento da minha prática de escrita, pela sensibilidade que sempre teve com os trabalhos que lhe apresentei e pelos retornos valiosíssimos que me deu desde os tempos do Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design, ressaltando que foi Preciosa quem orientou meu projeto de pesquisa chamado Artisticidade nos Porões da Manchester Mineira que tratava das produções plásticas feitas pelos detentos do Centro de Remanejamento do Sistema Prisional de Juiz de Fora (CERESP) que me conferiu o título de bacharel em Artes e Design.

Agradeço especialmente à irreparável professora Renata Zago que me acompanha desde o início da graduação em artes e devo a ela tudo que aprendi sobre a história da arte, conhecimento fundamental para minha própria prática artística, agradeço-a pela generosidade de sempre, pelo carinho na leitura dos trabalhos apresentados,

pelas considerações valiosas que fez em relação ao que escrevo. Tenho enorme carinho pela professora Renata, que diga-se de passagem, foi a primeira pessoa que se referiu a minha pessoa como artista desde que ingressei na graduação e muito me incentivou e até hoje incentiva para que eu trilhasse a carreira acadêmica.

Agradeço aos meus amigos e casal de artistas Alice Ruffo e João Aquino por todo companheirismo que mantemos, por todos os momentos de trocas teóricas e técnicas que temos, pela parceria nos diversos trabalhos que desenvolvemos, pelo estímulo constante na insistência de nos afirmarmos enquanto artistas, ao mesmo tempo, juntos, na mesma cidade, na mesma cena.

Agradeço ao Fabris, pela amizade e companheirismo e principalmente por ter se disponibilizado para participação imprescindível em CASULO, objeto deste trabalho de conclusão de curso.

Agradeço à Gabina por toda parceria durante a empreitada de fazer um mestrado junto de uma graduação, pela amizade fortalecedora desde que éramos calouras no Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design.

Agradeço, por fim, ao meu companheiro de vida, meu parceiro, meu enlace, minha paixão, meu amor, Márcio Henrique dos Santos Fernandes, o agradeço por viver no mesmo tempo que eu, por termos nos conhecido, por dividirmos nossas vidas. O agradeço por todo estímulo que dá aos meus trabalhos.

Dedico este trabalho ao meu avô materno falecido em Dezembro de 2025: *Otânilio Teixeira Duarte*.

RESUMO

O presente trabalho configura-se como uma prática artística híbrida entre a performance e a escultura, se valendo de materiais de baixo custo, sobretudo o gesso. Estabelece um procedimento ritual que envolve a aplicação de um tecido gessado diretamente sobre um corpo vivo deitado, cuja presença determina a dimensão efêmera, típica da performance, neste trabalho. A forma resultante, preservada apenas pela fotografia, pretende aproximar-se visualmente de corpos em situação de rua cobertos por mantas e cobertores, promovendo uma crítica, através da arte, sobre a normalização da violência urbana e das políticas de abandono que estruturam a vida em cidades urbanizadas. O trabalho dialoga com a discussão de Byung-Chul Han sobre a microfísica da violência contemporânea: internalizada, silenciosa e capilar, enquanto fenômeno estrutural da modernidade, tensionando a relação entre fruidor, corpo vulnerável e ritualidade.

Palavras-chave: performance, escultura, ritualização, violência.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Gesso + Água = Pasta-Base. Fotografia de Alice Ruffo.....	18
Fig. 2: Gesso + Água = Pasta-Base. Fotografia de Alice Ruffo.....	19
Fig. 3 e 4: Montículo. Fotografia de Alice Ruffo.....	20
Fig. 5 e 6: Passando óleo mineral em Fabris. Fotografia de Alice Ruffo.....	22
Fig. 7: Fabris e CASULO. Fotografia de Alice Ruffo.....	24
Fig. 8, 9 e 10: Encasulamento. Fotografia de Alice Ruffo.....	27
Fig. 11: Untitled (Fetish Series, Iowa), Ana Mendieta, 1977.....	29
Fig. 12: Bori, Aryson Heráclito, 2021.....	30
Fig. 13: Linda do Rosário, Adriana Varejão, 2004.....	32
Fig. 14, 15 e 16: [EX]PECTADORES. Fotografia de Alice Ruffo.....	34
Fig. 17 e 18: [EX]PECTADORES. Fotografia de Alice Ruffo.....	36
Fig. 19: CASULO. Fotografia de Alice Ruffo.....	39
Fig. 20: CASULO. Fotografia de Alice Ruffo.....	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Matéria	18
CASULO	20
Magia	23
Ritual	25
Violência e Linda do Rosário	31
[EX]PECTADORES	34
Performance	37
Desfecho	40
REFERÊNCIAS	41

INTRODUÇÃO

O trabalho *CASULO* partiu de um procedimento performativo que resultou em uma escultura efêmera de gesso, foi realizado em 13 de Outubro de 2023, no evento Experimentações Artísticas promovido pelo Estúdio Viga, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. A ação reuniu cerca de vinte pessoas, entre artistas/espectadores no evento idealizado por Alice Ruffo que é proprietária do estúdio e atuou como fotógrafa na ocasião, todas as fotografias de *CASULO* contidas neste documento são de autoria de Alice Ruffo, além da participação de Fabris, jovem de dezenove anos à época e cerca de 1,60m de altura que foi “encasulado”, e assistência artística de João Aquino para realização da performance.

A proposição habita o campo expandido entre escultura e performance, concebida como resposta ao naquele momento recente diagnóstico de esquizofrenia paranoide (CID F20.0), tomando a silhueta de um corpo deitado coberto com uma superfície gessada, onde esta forma simbólica é informada (FLUSSER, 2017) momentaneamente para depois retornar ao estado informe voltando-se desta maneira ao reino imaterial dos símbolos e da memória, tornando este movimento entre a forma, o material e o imaterial alguns dos elementos centrais deste trabalho. Considerando todos os procedimentos necessários para que seja revelada uma forma que se assemelha a um corpo vulnerável, e por um tempo, tivemos de fato a presença de um corpo vivo vulnerável ao processo químico decorrente do enrijecimento do material que embebeu o lençol originalmente acinzentado que se aqueceu e se enrijeceu permanecendo daquela forma informado até o final do evento, Fabris foi retirado da interioridade do trabalhologo que o gesso terminou o processo de secagem pondo fim ao ato performático.

A geleia amorfa dos fenômenos (o “mundo material”) é uma ilusão e as formas que se encontram encobertas além dessa ilusão (o “mundo formal”) são a realidade, que pode ser descoberta com o auxílio da teoria. E é assim que a descobrimos, conhecendo como os fenômenos amorfos afluem às formas e as preenchem

para depois afluíram novamente ao informe. (FLUSSER, 2017, p.21)

CASULO resgata uma forma do tipo que o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991) que emigrou para o Brasil fugindo dos destemperos em sua terra natal da II Guerra Mundial, definiu como “não-coisa” em sua coleção póstuma de textos organizada por Rafael Cardoso e publicada pela editora Ubu sob o título *O Mundo Codificado* em 2017. Ao tratar de um gesto que afirma uma atitude de viver que não ignora a existência de populações em situação de rua (PSR), através do corpo coberto deitado no ambiente expositivo, como os que vemos aos montes nas ruas das cidades grandes como Juiz de Fora, Rio de Janeiro ou São Paulo.

“Viver” significa ir em direção à morte. Nesse caminho topava-se com coisas que obstruíam a passagem. Essas coisas chamadas “problemas” tinham de ser consequentemente retiradas da frente. “Viver” significava então resolver problemas para poder morrer. E os problemas eram solucionados quando as coisas que resistiam obstinadamente eram transformadas em dóceis, e a isso se chamava “produção”; ou então ao serem superados – o que era identificado como “progresso”. Até que finalmente apareceram problemas que não podiam ser transformados e nem superados. Eram denominados “as últimas coisas”, e morria-se por sua causa. (FLUSSER, 2017, p.49)

Pensemos a figura do artista a partir da visão de “programado programador” segundo o pensamento de Flusser, que aponta para um futuro em que a questão de classe talvez seja distinguida entre sujeitos programados e sujeitos programadores. O artista informa o mundo através da construção de obras que podem ser examinadas a partir da ótica dos programas, ao mobilizar questões éticas, estéticas, sociológicas, históricas que possibilitam a experiência alternativa de vida proporcionada pela interação com a obra de arte construída pelo artista nesta contemporaneidade.

Por isso, é como se a sociedade do futuro, imaterial, se dividisse em duas classes: a dos programadores e a dos programados. A primeira seria daqueles que produzem

programas, e a segunda, daqueles que se comportam conforme o programa. A classe dos jogadores e a classe das marionetes. Mas essa visão parece ser muito otimista. Pois o que os programadores fazem quando pressionam as teclas para jogar com símbolos e produzir informações é o mesmo movimento de dedos feito pelos programados. Eles também tomam decisões dentro de um programa, que poderíamos chamar de “metaprograma”. [...] Não: a sociedade do futuro, imaterial, será uma sociedade de programados programadores. Essa é portanto a liberdade de decisão que nos é aberta pela emancipação do trabalho. Totalitarismo programado. (FLUSSER, 2017, p.60)

Evocando uma forma composta por uma emulação de uma solidão intransponível que cerca o sujeito em vulnerabilidade psíquica e econômica que habita as ruas dos grandes centros urbanos ao redor de todo o globo, que dorme ao relento tendo um cobertor como último espaço de sua privacidade. Refletir sobre a possibilidade de experimentar esta forma de vulnerabilidade extrema em algum momento da vida, tendo essa possibilidade suscitada como a mais próxima de uma forma de morte deste sujeito que vos escreve, acreditando naquele momento que este seria o destino inevitável após o diagnóstico de esquizofrenia, visto que a não-incomum figura do morador de rua associado à loucura pode ser verificada empiricamente nas cidades em que já estive, esta parcela da população muitas vezes sequer é portadora de um nome reconhecido pelo Estado em documento oficial, o Brasil carece de um robusto levantamento oficial por parte do governo em âmbito nacional acerca da demografia da PSR (NATALINO, 2016). Falo de pessoas miseráveis que carecem do assistencialismo mas não se limitam a este, até porque muitas das vezes o assistencialismo é ineficiente por parte do Estado em vista do crescente modelo de gestão neoliberal dos poderes democráticos em grande parte da comunidade internacional globalizada, não diferente do que ocorre no Brasil.

Quando pensamos no viver na rua, um primeiro elemento a ser destacado é a invisibilidade da PSR. A ausência de dados oficiais de abrangência nacional é um sintoma desse fenômeno. Há, porém, uma estimativa realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) em 2020, que utilizou dados do Censo do Sistema Único de Assistência Social (SUAS), do

Cadastro Único (CadÚnico) do governo federal e de dados das secretarias e governos municipais. A nota técnica do IPEA estima que existam mais de 221 mil pessoas em situação de rua no país; um crescimento de 140% desde 2012, sendo estes números agravados pela pandemia. O estudo constatou, ainda, que a maioria da PSR (81,5%) está em municípios com mais de 100 mil habitantes, principalmente nas regiões Sudeste (56,2%), Nordeste (17,2%) e Sul (15,1%). (EUZÉBIOS FILHO, SOUZA, 2022, p.380)

O temor mobilizou a ação artística implicada na tentativa de estabelecer uma comunicação sensibilizada com o trabalho sobre este dramático modo de vida em sociedade.

A comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. Sob a perspectiva da “natureza”, o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. Cada um tem que morrer sozinho por si mesmo. E, potencialmente, cada hora é a hora da morte. Sem dúvida não é possível viver com esse conhecimento da solidão fundamental e sem sentido. A comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte, e também a morte daqueles que amamos. Em suma, o homem comunica-se com os outros; é um “animal político”, não pelo fato de ser um animal social, mas sim porque é um animal solitário, incapaz de viver na solidão. (FLUSSER, 2017, p.87)

O pavor de um futuro aparentemente inevitável vislumbrado em grande medida por estigmas e preconceitos sobre o diagnóstico recebido que foram moldados desde muito cedo em minha vida, pelo convívio distanciado com ditos esquizofrênicos e PSR no geral que fui ensinado a estabelecer já na infância em Petrópolis - RJ com a figura da Xuxa habitando a Praça de Corrêas, no caminho que fazia diariamente para ir e voltar da escola caminhando, bem ao lado do local de trabalho da minha mãe, no centrinho do bairro, onde estava a maior parte do

comércio local. Xuxa era uma mulher gorda, negra, com alguma vulnerabilidade psíquica que acarretava uma instabilidade muito grande, não raramente vi Xuxa durante minha infância ser detida pela polícia por ficar nua no meio da praça e urinar ou defecar na frente das crianças e idosos. Xuxa certa vez abordou minha mãe na praça lhe pedindo dinheiro, minha mãe a respondeu dizendo que já havia dado moedas mais cedo, ela então abriu a mão e desferiu um tapa no rosto de minha mãe enquanto a xingava de “piranha”. Eu vi aquilo tudo ao lado de minha mãe que não teve qualquer reação além de me colocar para trás dela e de certa maneira exemplificar com este gesto a barreira que eu por muito tempo acreditava ser necessária para me relacionar com a PSR, em especial, os ditos loucos. Não posso afirmar hoje que a já falecida, vítima de um atropelamento, Xuxa, era louca, muito menos esquizofrênica, mas o que contavam sobre Xuxa em Corrêas é que ela se recusava ao convívio com a família desde que perdeu uma filha e desde então vivia nas ruas do bairro peregrinando com grandes sacos onde supostamente guardava roupas e brinquedos para a filha que ela acreditava estar desaparecida. E por essa causalidade diziam que Xuxa era esquizofrênica, imprevisível e portanto perigosa, Xuxa foi a primeira pessoa que conheci e tive como referência de sintomas relacionados a psicose e me fez desenvolver o pensamento de deter certa imunidade à esta circunstancialidade de vida, não ver riscos de incorrer neste futuro, e assim foi até o meu diagnóstico.

A vulnerabilidade evocada no trabalho não surge como representação documental da população em situação de rua, até porque trata-se de um trabalho do campo da arte, porém, são consultados textos da área das ciências sociais, em especial da análise psicossocial. O trabalho tampouco é uma espécie de exercício ilustrativo sobre o sofrimento social, apesar de relacionar-se com o tema de maneira simbólica. O trabalho aproxima-se, sem muito bem assumir discursivamente este imaginário coletivo pela elaboração de uma forma visual reconhecível no cotidiano urbano contemporâneo: um volume humano coberto, imóvel, silencioso, apartado da circulação ordinária dos corpos produtivos da sociedade que frequentam eventos de arte independente em uma cidade como Juiz de Fora. Existe uma dimensão política nessa imagem porque ela participa de uma memória visual compartilhada por sujeitos que atravessam diariamente ruas, praças, marquises, viadutos e calçadas convivendo com corpos reduzidos a montículos cobertos por tecidos dos mais distintos, no sentido de diversidade,

majoritariamente verificamos a presença de cobertores, lonas e também papelões. Em uma próxima feitura de *CASULO* acredito que o chão no espaço da realização seja coberto com papelões. No trabalho interessa menos a reprodução literal desta realidade, até mesmo porque não é usual a cobertura integral de um ser vivo com um tecido embebido em gesso que irá endurecer-se e acarretará em determinado grau de sofrimento por parte daquele ou daquele que esteve ou estará disposto(a) a atravessar o martírio do processo envolvido na produção de um *CASULO*, acarretando em uma ativação simbólica ritualística desta experiência de reconhecimento. O trabalho tenta produzir um ruído na paisagem anestesiada das médias e grandes cidades através da construção de uma forma que remete simultaneamente ao abrigo, ao cadáver, ao isolamento e ao sono através de um ritual que será descrito ao longo deste trabalho de conclusão de curso esperando alcançar o que Han aponta como resultado de um ritual: “Quem se dedica a eles [os rituais] deve renunciar a si mesmo. Rituais produzem uma distância de si, uma transcendência de si. Eles despsicologizam, desinteriorizam seus atores.” (HAN, 2021, p.18).

Em determinado momento da ação performática o lençol embebido em gesso deixa de ser apenas tecido e passa a operar como superfície informada sobre um corpo vivo que eventualmente é retirado da interioridade da forma e se reúne com o grupo de pessoas que assistem ao ritual e participam interagindo com o artista propositor do fato artístico. Antes disso há apenas matéria disforme. Durante o processo químico de endurecimento ocorre a cristalização temporária daquela presença, tornando-se uma forma fixa destinada ao desaparecimento posterior. A escultura resultante conserva por algumas horas a memória volumétrica de um corpo que se ausenta de sua interioridade eventualmente. Pensando a partir de Flusser, interessa a este trabalho este trânsito entre forma e informe. O gesso endurecido preserva os vestígios de uma presença passada retida nas fotografias que serão aqui expostas enquanto anuncia simultaneamente sua própria ruína inevitável, visto que a peça posteriormente se fragmenta, se quebra, retorna ao estado de matéria disforme.

O trabalho de conclusão de curso se organiza na estrutura de ensaio fragmentário, ou verbetes, que acompanham as imagens que compõem o ensaio visual das fotografias da realização do trabalho presentes neste documento. A

coleção de textos diz respeito a temas centralizadores do trabalho como a materialidade, a magia, o ritual, a violência e obras de outros artistas que relacionam-se com o trabalho em maior ou menor medida, seja por temática, processo ou forma. Busco através deste abrir a discussão sobre o que foi realizado sem a pretensão de encerrá-lo. A construção e organização teórica deste trabalho de conclusão de curso iniciou-se durante a disciplina Laboratório de Criação II, ministrada pela professora Letícia Bertagna no segundo semestre de 2023.

Matéria



Fig. 1: Gesso + Água = Pasta-Base. Fotografia de Alice Ruffo

O gesso é um mineral composto principalmente de sulfato de cálcio dihidratado ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Uma escolha promissora de material devido às suas características socioeconômicas e ambientais. Ele é produzido a partir da mineração e calcinação da gipsita, um processo que libera água na atmosfera, tornando a indústria do gesso relativamente limpa em termos de emissões e com gasto reduzido de energia quando comparado com a produção de outros materiais da construção civil (MUNHOZ, 2008). Além disso, a gipsita em si não é tóxica e possui diversas aplicações, como na fabricação de giz de quadro negro. No entanto,

é importante destacar que o manuseio de quadros obsoletos pode liberar partículas de gipsita no ar, o que pode causar reações alérgicas em algumas pessoas, especialmente professores expostos a essa situação no ambiente escolar (FONTANA; PINHEIRO, 2010).

Ao dissolver o gesso em água forma-se uma pasta utilizada na construção do *CASULO* a questão do pó alérgico torna-se menos relevante. Isso faz com que o gesso seja uma opção viável para a construção do trabalho, foram gastos R\$22,00 por 5kg de gesso rápido. Sua versatilidade, valor econômico e baixo impacto ambiental o tornam um material digno de utilização para este e qualquer outros projetos que se interessem por formas sustentáveis de práticas tridimensionais em arte e todas outras áreas a quem interessar.

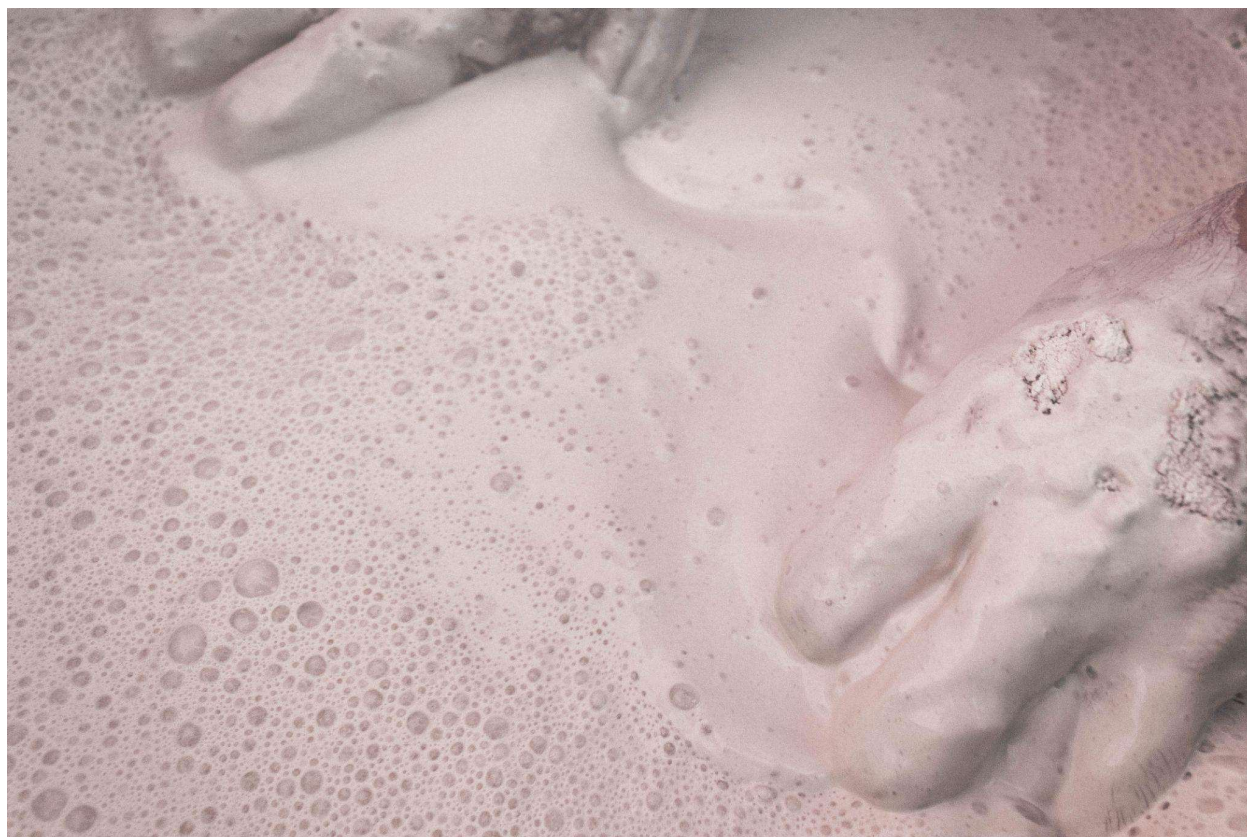


Fig. 2: Gesso + Água = Pasta-Base. Fotografia de Alice Ruffo

CASULO



Fig. 3 e 4: Montículo. Fotografia de Alice Ruffo

CASULO é um exercício da ordem da escultura/performance no campo expandido (KRAUSS, 2008[1979]); é performance e aqui no presente documento constam as imagens referentes aos instantes passados de sua realização; é também escultura de característica efêmera, frágil, circunstancial, escultura que já não existe mais no plano material, restando a fotografia digital, lastro-resultado-reprodutível-do-exercício que se torna enunciador do trabalho já

feito que não poderia ser refeito nas mesmas condições, resta a fotografia como documento referente tal qual os santinhos de políticos que dizem respeito aos seus santos, mas diferente dos santinhos, a característica virtual da fotografia resultado do trabalho não acaba entupindo o sistema fluvial das cidades causando enchentes e mais violência, a violência no presente trabalho é uma violência referente, não é uma violência direta, mas um exercício que trata do fenômeno sem apropriar-se integralmente deste, restando ao imaginário coletivo do [ex]pectador o subterfúgio imaginativo que remonte o trabalho junto à sua característica de fatura violenta, seja pela proximidade imagética com pessoas em situação de rua deitadas sobre uma calçada, seja pela proximidade com os mortos de diversos conflitos, como o Rússia e Ucrânia, ou Israel e Palestina ou Irã, não excluindo as vítimas das pandemias, um lençol sobre um corpo quando fora de uma cama sempre é motivado por alguma espécie de violência sociobiopolítica (FOUCAULT, 2010; HAN, 2015; PRECIADO, 2023).

O trabalho jamais poderia em todas as suas especificidades ser reproduzido integralmente como foi feito na primeira vez, pensando no estado semipúblico da performance com seus mais ou menos 20 [ex]pectadores presentes. O exercício consiste em um ritual, a pessoa submetida ao *CASULO* é besuntada em óleo mineral, petrolato que pode ser usado para lubrificação de algumas máquinas e também serve como laxante em caso de ingestão por animal. durante a performance-experimento o *CASULO* é ao gesso que quando misturado com água cria uma pasta moldável enquanto ocorre a hidratação do material. Durante o processo, as moléculas de água são incorporadas à estrutura cristalina do gesso, formando uma substância sólida e rígida liberando calor.



Fig. 5 e 6: Passando óleo mineral em Fabris. Fotografia de Alice Ruffo

Magia

Chamo de magia o que muitos chamam de performance porque certas imagens como as que constam neste documento parecem sobreviver ao acontecimento que as originou. Um corpo coberto de gesso deixa de pertencer inteiramente ao presente quando começa lentamente a endurecer diante de outras pessoas e isso é registrado em imagem técnica, dialogando com o pensamento de Flusser que afirma o seguinte:

Todo ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado. Como a imagem técnica é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico, passando a ser um ritual de magia. (FLUSSER, 1985, p.12)

A Experimentação Artística do Viga foi um evento fechado, as pessoas presentes foram convidadas pelo estúdio, eu conhecia parte do público, não a totalidade, gerando certo nervosismo. Só para não dizer que foi a primeira performance que realizei, houve a SOBRECORPO na ocasião do VI Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagens no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora em novembro de 2019.

O estar em público para realização de trabalho de arte gera um desconforto. Em SOBRECORPO tomei clonazepam para resolver-me com o nervosismo, enquanto em *CASULO* tomei bromazepam para realização sem maiores infortúnios. Há uma relação entre medicamentos e performance em minha prática. Como se fosse realmente necessário remédios ou ter feito aulas de teatro para sentir-se minimamente confortável com o fatídico ato de ter pessoas observando seus passos, seus atos. A maior parte do trabalho realizado em artes visuais que constam em meu portfólio são artefatos, objetos, coisas, quadros, entes autônomos que independente da minha posse ou presença servem ao seu propósito de comunicação visual, enquanto na performance é necessário a presença do artista, não à toa Marina Abramović produziu seu documentário/memorial/performance ‘The Artist is Present’ (2012) no MoMA em Nova Iorque.



Fig. 7: Fabris e CASULO. Fotografia de Alice Ruffo

Ritual

De acordo com Han, os rituais são ações simbólicas que transmitem e representam os valores e ordenamentos de uma comunidade. Geram uma comunidade sem comunicação, contrastando com o predomínio de uma atual comunicação sem comunidade.

Os rituais possuem uma percepção da dimensão simbólica. Eles transformam o estar-no-mundo em estar-em-casa, tornando o mundo um local confiável e habitável no tempo (HAN, 2021). No entanto, na distopia que experienciamos nossas vidas, falta estrutura firme ao tempo, que se torna um fluxo volúvel, com rápido trânsito de informações, tudo se torna uma mera sucessão de presentes pontuais.

Os rituais têm a função de estabilizar a vida, tornando-a suportável e conferindo alguma permanência às coisas. Zelam para que tratemos e ressoemos belamente não apenas outras pessoas, mas também as coisas (HAN, 2021). A coação atual de produção exaure as coisas e destrói sua conservação, levando ao desaparecimento que desestabiliza a vida. A coação de produção também coloniza o estético pelas vias do econômico, emocionalizando e estetizando a mercadoria e o subconsciente das pessoas. As emoções, mais fugazes do que as coisas, não dão estabilidade à vida e intensificam uma relação narcísica consigo mesmo. Os valores morais também são consumidos como características distintivas do indivíduo e são contabilizados na conta do ego, aumentando a autoestima narcísica da população. Os rituais, como uma práxis do *sympállein*¹, reúnem as pessoas, produzindo aliança, totalidade e comunidade, e quem se dedica aos rituais deve renunciar a si mesmo provisoriamente, promovendo uma distância e transcendência de si (HAN, 2021) e dos [ex]pectadores.

Para realização do CASULO foi necessário uma ritualização do ato, para que possa ser replicado futuramente em condições orientadas por uma práxis já determinada que coadunam-se ao trabalho de maneira inexorável para cristalização da experiência proposta. Considera-se a finalidade poiética do ritual visto o estado

¹ “Juntar” em Grego.

avançado de deterioração da ritualização em nossa sociedade culminando na erosão da comunidade ao qual o trabalho destina-se irrevogavelmente. Apostando em um imaginário coletivo sobre a violência como primeiros passos para que se assuma a condição de [ex]pectador.

Pensando sobre a comunidade ao qual insere-se o trabalho realizado em 13 de Outubro de 2023 pensamos em habitantes de Juiz de Fora, oriundos de diversas partes da América, uma multiplicidade étnica, cultural e uma multiplicidade de acesso à grana, não querendo expandir muito sobre a distinção de classe dos [ex]pectadores, é importante a consideração da existência desta, supondo que classes mais altas estão sujeitas a tipos específicos de violências enquanto classes mais baixas estão sujeitas a outros tipos de violências, tal qual o recorte étnico a ser feito sobre o público, pessoas presentes e racializadas estão em suas vidas sujeitas a um tipo específico de violência sistematizada enquanto pessoas brancas não compartilham desta vivência. Tornando o *CASULO* uma obra aberta de significação inesgotável (ECO, 1991).

Pensando ainda sobre a paisagem da realização do trabalho, é importante mencionar que não houve comunicação prévia que tenha posto o trabalho sobre um pedestal de inacessibilidade ao qual normalmente se colocam os trabalhos de arte institucionalizados em museus, galerias etc, não foi fornecido paratexto que anunciava os pormenores dos passos a serem dados, não foi escrito em alguma tag o nome do artista e dos demais [ex]pectadores presentes na realização do ato-ritual-performance-symbállein, as pessoas não foram orientadas a manter distância, nem foram orientadas a se aproximarem, foi legado aos [ex]pectadores que estivessem presente da forma que lhes fosse mais conveniente, livres para intervirem, apesar de poucos terem se aproximado do trabalho enquanto havia alguém ocupando sua interioridade enquanto o gesso realizava sua reação exotérmica enquanto hidratado pela água.

Na performance há uma acentuação muito maior do tempo presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão. [...] A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. (COHEN, 2007, p.97-98)

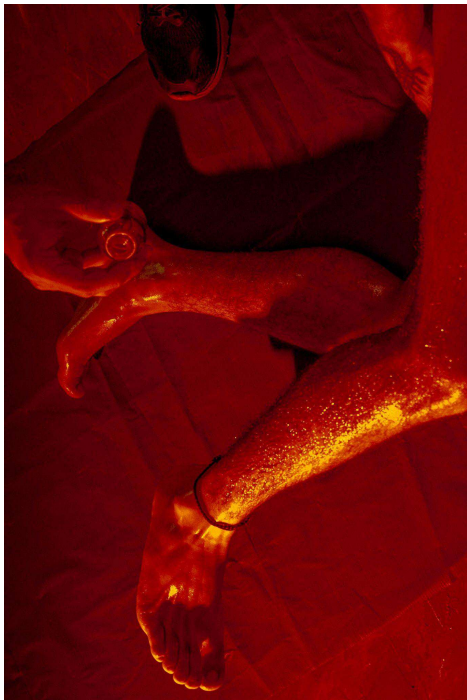


Fig. 8, 9 e 10: Encasulamento. Fotografia de Alice Ruffo

Um exemplo interessante para que pensemos a presença de rituais na arte contemporânea são os trabalhos da artista cubana Ana Mendieta (1948 - 1985), em especial através da análise das série *Fetish*, que gerou uma variedade de trabalhos executados entre 1973 e 1980. Tratam-se de trabalhos feitos para o espaço privado e para as câmeras que realizaram a operação mágica de captura cristalizada dos acontecimentos que envolveram tais criações da artista. Na série *Fetish* Mendieta moldava corpos sobre o chão em paisagens naturais, uma investida tridimensional que se distingue da planaridade verificada na sua outra série icônica *Siluetas*. As obras de *Fetish* são compostas por elementos naturais como sangue, brasa, gravetos e ferro e evocam uma transformação decorrente do emprego de uma forma de magia “primitiva”.

Essas obras, em particular, foram fortemente influenciadas pelo conhecimento de Mendieta acerca dos rituais da Santeria (uma tradição religiosa afro-cubana), nos quais sangue, cabelo, pólvora ou velas são utilizados para adivinhar respostas a perguntas específicas ou para provocar acontecimentos desejados. Com seu panteão de divindades, todas associadas a fenômenos naturais específicos, como chuva ou vento, a Santeria atravessa de maneira profunda toda a obra de Mendieta. Sua crença em uma força vital ou “energia universal” que reverbera através de todos os organismos, bem como na invocação ritual do *ashe* ou poder divino, animava magicamente seus trabalhos com raiva, prazer, fome e desejo. (BLOCKER, 1999, p.18, tradução minha²)

² “The works in this series are marked with blood, branded with a branding iron, or pierced with sticks so as to suggest a “primitive” magical transformation. These works in particular were strongly influenced by Mendieta’s knowledge of the rituals of Santeria (an Afro-Cuban religious tradition), in which blood, hair, gunpowder, or candles are used to divine answers to specific questions or to bring about desired events. With its pantheon of deities all of whom are associated with specific natural phenomena, such as rain or wind, Santeria is pervasive throughout Mendieta’s art. Her belief in a life force or “universal energy” that reverberates through all organisms, and in the ritual invocation of *ashe* or divine power, magically animated her works with anger, pleasure, hunger, and longing.” (BLOCKER, 1999, p.18)



Fig. 11: Untitled (Fetish Series, Iowa), Ana Mendieta, 1977. Reprodução Whitney Museum of American Art

Outro exemplo, ainda mais explícito, da existência de uma ritualística na produção de performances na arte contemporânea é a obra *Bori* (2021) do baiano Ayrson Heráclito, realizada no MAR – Museu de Arte do Rio. O artista realizou uma incursão no rito de “fazer a cabeça” das religiões de matriz africana, reuniu na ocasião 12 iniciados do candomblé deitados no espaço expositivo e cercou suas cabeças com oferendas para os Orixás que referenciam-se no trabalho. Trata-se de uma prática intimamente ligada ao culto tradicional destas divindades, uma aproximação muito nítida entre arte contemporânea e esferas da vida através de um exercício performativo apoiado em traços religiosos, bem como pudemos observar também no trabalho de Mendieta que igualmente se apoia na religiosidade de matriz africana para constituição dos elementos que compõem sua obra. Ambos os casos diferenciando-se de *CASULO* que está imbricado no espírito do tempo contemporâneo urbanizado e não à uma instância de alguma tradição religiosa já estabelecida.



Fig. 12: *Bori*, Ayrson Heráclito, 2021. Reprodução Museu de Arte do Rio

Violência e *Linda do Rosário*

Violência se refere a ações ou comportamentos que causam danos físicos, psicológicos ou emocionais a uma pessoa ou grupo. Isso pode incluir agressão física, abuso verbal, intimidação, coerção e morte. A violência pode ocorrer em diferentes contextos, como relacionamentos pessoais, policiais, militares, institucionais ou sistêmicos. É importante promover o diálogo e adotar medidas para prevenir e combater a violência, com o objetivo de construir uma sociedade mais pacífica e igualitária. Este trabalho tem como propósito trazer à tona a sintomatologia da sociedade humana que convive diariamente com a violência, em diferentes formas e graus de periculosidade. Consideram-se aqui as vítimas da COVID-19, as populações em situação de rua, as vítimas da guerra urbana no Rio de Janeiro, as vítimas da fome, as vítimas da guerra na Ucrânia, as vítimas da guerra entre Israel e Palestina, as vítimas de Hiroshima e Nagasaki, as vítimas do holocausto, as vítimas de Nero, as vítimas do câncer, as vítimas das tragédias climáticas, as vítimas dos desmoronamentos, as vítimas que findaram sua própria vida, este trabalho considera todas as vítimas como resultado de alguma instância de violência e serve como memorial à alguém que teve o nome subtraído pela tragédia da condição de vítima.

Segundo Byung-Chul Han, a violência passou por transformações ao longo do tempo. Na Idade Antiga, a violência era externa e física, tendo um papel de aliviar a alma, pois externalizava o sofrimento. Na Modernidade, a violência assume uma forma psíquica, internalizada e intrapsíquica. Ela se torna menos visível, desprovida de palco e linguagem simbólica, sendo exercida de forma discreta e silenciosa, invisível. “Há coisas que não desaparecem; dentre elas está a violência. (...) Hoje ela se retira para espaços subcutâneos, subcomunicativos, capilares e neuronais, adotando uma forma microfísica” (HAN, 2017. p. 7).

Pode haver obra já feita que trate sobre outras perspectivas de violência, opto aqui por referir-me a *Linda do Rosário* (2004) de Adriana Varejão que se encontra no Instituto Inhotim em Brumadinho, Minas Gerais pelas notas sobre a paixão que encontram espaço no meio de violências múltiplas, como ocorreu também com o javali ao empenhar seu carinho-mortífero ao jovem Adonis. A obra

se trata de uma instalação que explora a história e a cultura carioca, pela minúcia de suas vísceras. é muro/parede revestida por azulejos de tom branco-hospitalar-super-higiênico, o muro/parede está em ruínas, a aparência é de escombros, carnificina de entranhas. Parece que uma tragédia de alumínio e poliuretano é anunciada de maneira incontestável, há desgraça por entre essas interioridades de fatura orgânica. As lacerações são pintadas no lugar de tijolos, são entalhes em uma espécie de carne que se assemelham a vísceras de animais atropelados nas estradas ou de dois amantes soterrados em um hotel no Rio de Janeiro.

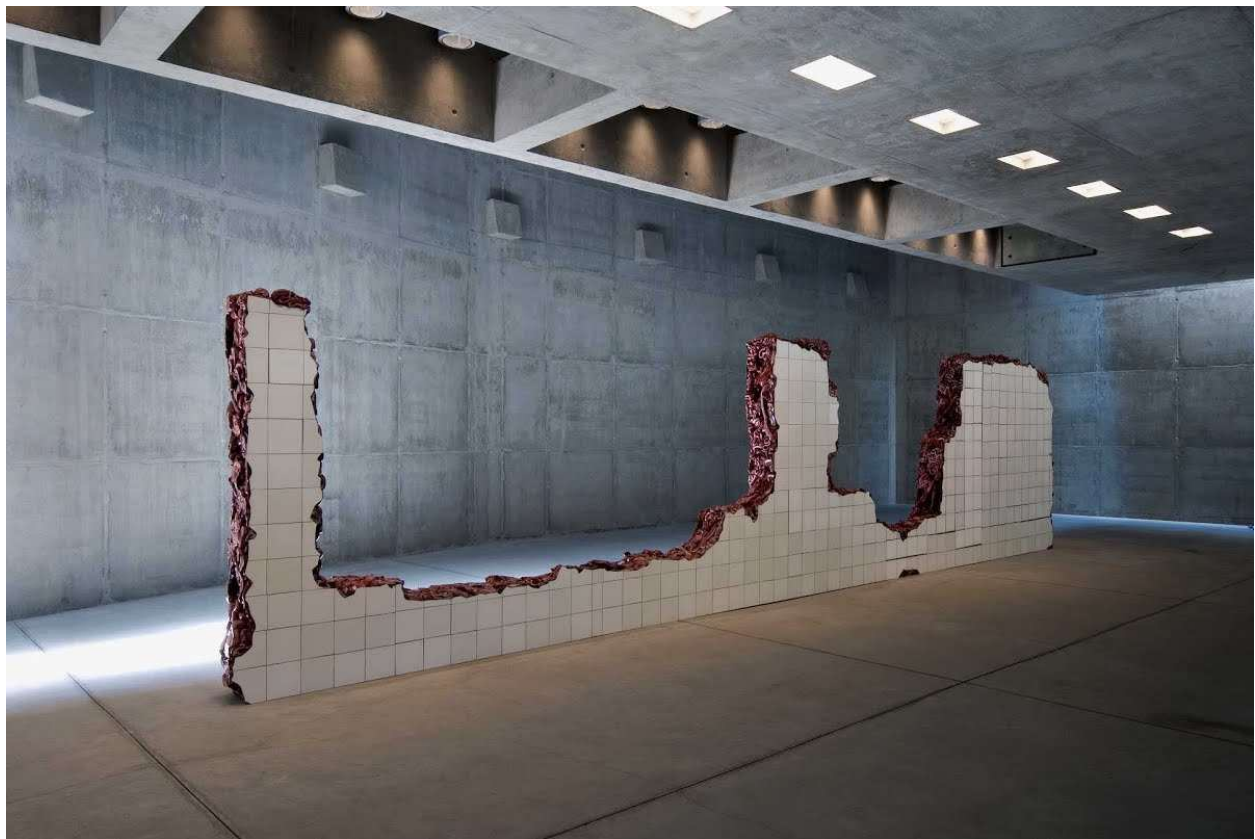


Fig. 13: Linda do Rosário, Adriana Varejão, 2004. Reprodução Inhotim

O nome da obra foi inspirado no desabamento de um hotel homônimo no Rio de Janeiro, em 2002, causado por uma reforma mal executada. Relatos indicam que barulhos estranhos antecederam o colapso, alertando funcionários e hóspedes e permitindo que eles fugissem antes que a estrutura desabasse. No entanto, um casal teria ignorado os avisos permanecendo no quarto. Seus corpos foram encontrados sob os escombros e identificados como amantes: uma bancária e um professor universitário.

A história do colapso é curiosa, no mínimo: o casal teria ignorado os sinais do desabamento, transformando-se em uma tragédia que poderia ter sido evitada se o porteiro tivesse insistido em alertá-los? Ou eles escolheram morrer ali mesmo, sem futuro, sem passado, no instante impregnado para sempre? Como uma espécie de Romeu e Julieta ao contrário. O fato é que o colapso de Linda do Rosário atraiu a atenção da mídia, e o professor, que era conhecido e tinha esposa, teve sua reputação arruinada juntamente com o prédio que desabou sobre seu corpo. A morte, portanto, ao mesmo tempo em que os manteve permanentemente no antigo local de seus encontros, também poderia libertá-los de todas as outras obrigações. A violência da morte em Linda do Rosário de certa forma é referenciada na paixão. Seus corpos permaneceram ali, eternamente presos nos destroços de Linda do Rosário. A obra de Varejão desperta sentimentos alternados de repugnância e fascínio, humanização e distanciamento tanto no espectador quanto nos parentes e amigos do casal ao qual se refere.

[EX]PECTADORES

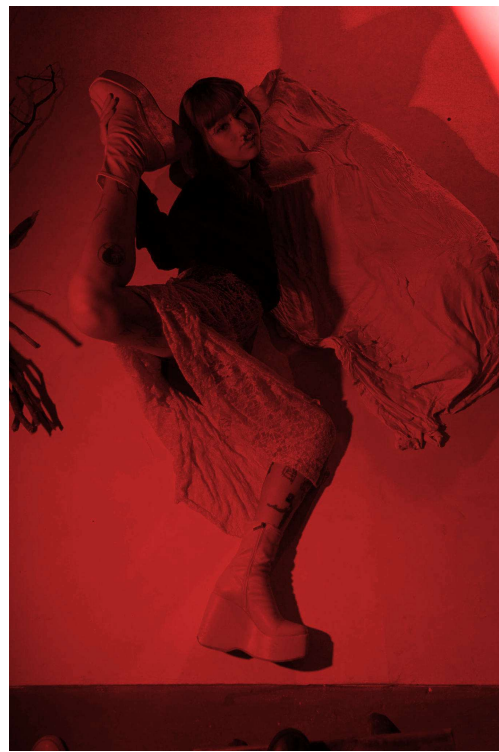


Fig. 14, 15 e 16: [EX]PECTADORES. Fotografia de Alice Ruffo.

[EX]pectador: Termo utilizado nesta pesquisa para designar o sujeito que diante da ação performática de *CASULO* ocupa simultaneamente uma posição de observação, elaboração crítica e subjetiva e também participação sensível na elaboração da experiência. O prefixo “[ex]” relaciona-se à ideia de passado, como em expressões cotidianas como ex-namorado, indicando o abandono de uma condição anterior. Nesse contexto, o [ex]pectador é aquele ou aquela que deixa para trás a posição historicamente associada ao espectador passivo, imóvel e inerte diante de uma obra. A palavra surge como tentativa de marcar simbolicamente uma mudança uma mudança de postura frente à experiência artística, aproximando-se da noção de emancipação do espectador desenvolvida pelo filósofo francês Jacques Rancière em *O espectador emancipado*.

Embora o texto de Rancière concentre-se em grande parte em reflexões sobre o teatro, algumas de suas reflexões também dizem respeito às práticas performáticas e experiências artísticas contemporâneas nas quais o público deixa de ocupar exclusivamente o lugar de recepção passiva para construir relações próprias com aquilo que observa (RANCIÈRE, 2012). O filósofo compreende que olhar também constitui uma ação, visto que cada sujeito produz reflexões, interpretações, associações e deslocamentos internos a partir do que vê. A emancipação do espectador aparece, portanto, vinculada à recusa da separação rígida entre quem age e quem apenas observa, permitindo compreender o espaço artístico como território de elaboração sensível compartilhada.

No caso de *CASULO*, o corpo de [ex]pectadores era formado principalmente por artistas, estudantes, pesquisadores e entusiastas das artes que estavam presentes. A própria natureza experimental do encontro favorecia uma relação de abertura diante das obras presentes, incluindo *CASULO*, fazendo com que as pessoas circulassem ao redor da ação performática acompanhando as transformações graduais do tecido embebido em gesso sobre o corpo e posteriormente nas relações que estabeleceram com a escultura resultante do processo. O [ex]pectador participa da obra justamente porque reorganiza internamente aquilo que presencia sem depender de uma interpretação única previamente determinada.

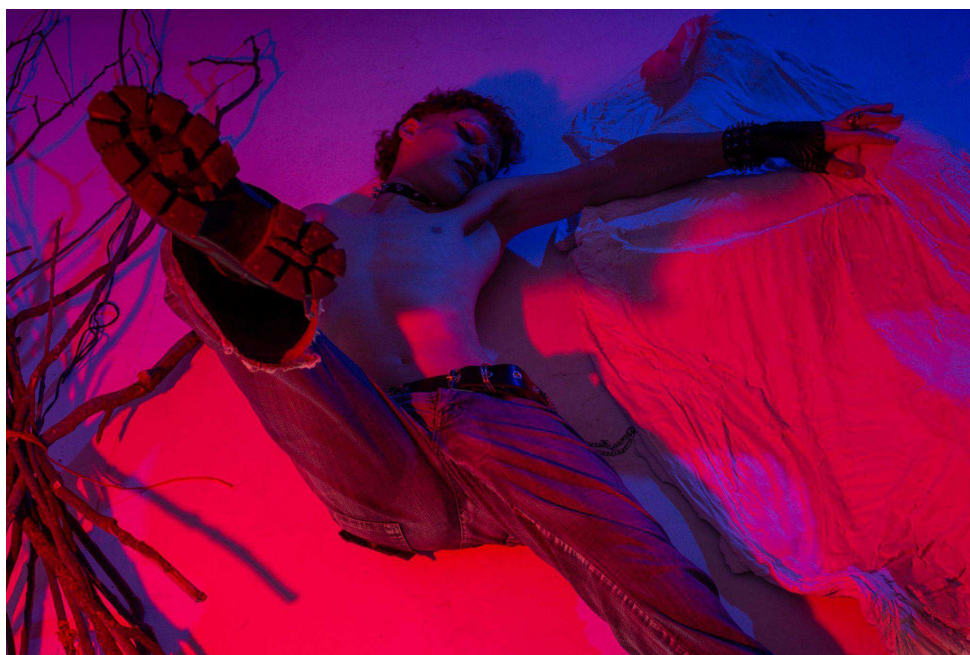


Fig. 17 e 18: [EX]PECTADORES. Fotografia de Alice Ruffo.

Performance

Pensando a partir do professor e artista argentino Jorge Glusberg, a performance desloca o corpo para o centro do acontecimento artístico, fazendo dele linguagem, programa e meio de comunicação.

A performance desenvolve verdadeiros programas criativos, individuais e coletivos. Como objetos culturais, os programas gestuais exigem sua definição genética. O programa conduz a seu próprio resultado, como um algoritmo de engendramento. [...] O que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final. A cultura nos leva a tomar como naturais as sequências de ações e comportamentos que estamos habituados, porém a semiótica vai questionar as condições de geração dessas ações e os fatores determinantes das mesmas. (GLUSBERG, 2005, p.53)

Em *CASULO* o corpo recoberto torna-se signo visual associado à vulnerabilidade psíquica e urbana, ao desaparecimento social e à violência naturalizada no cotidiano das cidades. A presença física do participante Fabris durante a reação química do gesso produzia uma situação de exposição real, envolvendo calor, imobilidade temporária e risco controlado decorrente do processo exotérmico do material. A experiência corporal não era acessória à obra.

Cerimônias sem Deus, rituais sem crenças: é impossível assistir à essas manifestações sem uma certa sensação de impostura. [...] Ao invés de uma religião capaz de impor sentido aos atos, tudo ocorre como se no lugar do sagrado se instaurasse uma atitude orientada pelo secreto: gestos clandestinos, subterrâneos, desenvolvidos para um pequeno grupo de iniciados. (GLUSBERG, 2005, p.51-52)

Essa dimensão simbólica manifesta-se em *CASULO* através da ritualização da ação e da construção gradual de uma imagem coletiva ligada a corpos cobertos por lençóis, mantas e cobertores encontrados diariamente nas cidades. O trabalho aciona diferentes memórias entre os [ex]pectadores aproximando-se de imaginários relacionados à morte, ao abandono e ao abrigo improvisado. A performance

instaurava uma situação compartilhada na qual o público acompanhava o processo de transformação da matéria sobre o corpo em tempo real, sem separação entre ação, observação e conveniência.

Podemos ainda discutir a performance como linguagem vinculada à desmaterialização da obra e à centralidade do corpo enquanto ação efêmera. “O corpo abandona o espelho e passa a atuar literalmente seja mediante ação ou mediante ênfase de dimensões antes reprimidas” (MATESCO, 2012, p.106). A professora, crítica e curadora Viviane Matesco neste artigo indica um deslocamento da representação para a experiência direta do corpo no espaço. Em *CASULO* esse aspecto aparece na utilização do corpo vivo como suporte imediato da escultura resultante do processo. O trabalho não produz inicialmente um objeto autônomo separado da ação; a escultura surge durante a própria performance e existe temporariamente como vestígio físico de uma presença corporal anterior.

O mesmo artigo também observa que “o corpo é o material da arte apenas enquanto dura o gesto. [...] Ao final da obra, sobram testemunhos de várias naturezas: objetos, fotografias, vídeos...” (MATESCO, 2012, p.106). Essa formulação incide diretamente na condição de *CASULO*, cuja permanência material foi extremamente limitada. Após o evento, a escultura deteriorou-se e desapareceu fisicamente, restando apenas fotografias digitais como documentos do acontecimento performático. O registro fotográfico torna-se então continuação da obra e também dispositivo de circulação posterior da experiência, permitindo que a imagem sobreviva à destruição do objeto escultórico original.



Fig. 19: *CASULO*. Fotografia de Alice Ruffo.

Desfecho

A primeira feitura de *CASULO*, realizada sob as condições circunstanciais e o risco controlado do ambiente do Estúdio Viga, cumpriu com sucesso seu programa poético inicial. Ali, diante de um público restrito de [ex]pectadores e em meio ao calor exotérmico do gesso sobre o corpo vivo de Fabris, a performance instaurou com êxito sua ritualidade efêmera e produziu seu lastro-resultado-reprodutível em imagem técnica. Contudo, aquela fatura abrigada em espaço protegido operou como uma espécie de ensaio místico para uma urgência maior.

Como desfecho e continuidade, a proposição artística clama de forma irrevogável pelo asfalto. Entendo que a potência máxima de fricção contra a anestesia urbana só se completará quando o *CASULO* abandonar o espelho institucional e confrontar diretamente o fluxo volúvel e o torpor diário das ruas. O objetivo agora é habitar o espaço público, cobrindo o chão com os papelões e cobertores que emulam a paisagem crua do abandono sistêmico das médias e grandes cidades. Para que esse ruído crítico aconteça na tessitura real da urbanidade, coloco este trabalho em constante abertura e me ponho em busca ativa de oportunidades, editais, espaços de ocupação e parcerias curatoriais capazes de viabilizar a inserção deste rito clandestino e necessário em praças, calçadas e vias públicas.



Fig. 20: *CASULO*. Fotografia de Alice Ruffo.

REFERÊNCIAS

BLOCKER, Jane. **Where is Ana Mendieta?: identity, performativity, and exile.** Durham: Duke University Press, 1999.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.** 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EUZÉBIOS FILHO, Antonio; SOUZA, Iris B. P. **As multideterminações do ‘viver nas ruas’ e o olhar psicossocial: ideologia, preconceito e humilhação social.** In: Ximenes VM, Esmeraldo AFL, Esmeraldo Filho CE, (org.). *Viver nas ruas: trajetórias, desafios e resistências.* Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2022. p. 379-394.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** 1ª Edição. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** Organização de Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. 1ª Edição. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FONTANA, Rosane Teresinha; PINHEIRO, Débora Avello. **Condições de saúde auto-referidas de professores de uma universidade regional.** *Revista Gaúcha de Enfermagem*, Porto Alegre, v. 31, n. 2, p. 270-276, jun. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rgenf/a/Q7mybMNzFNYSepVLd8qWfRw/?lang=pt&format=html> Acesso em: 08/05/2026

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª Edição. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 1ª Edição. Petrópolis: Vozes, 2015.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 1ª Edição. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **O desaparecimento dos rituais: Uma topologia do presente**. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. 1ª Edição. Petrópolis: Vozes, 2021.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, n. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118> Acesso em: 01/05/2026

MATESCO, Viviane. **Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão**. *Poiésis*, Niterói, v. 13, n. 20, p. 105-118, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26901/15612> Acesso em: 03/05/2026

MUNHOZ, Fabiana Costa. **Utilização do gesso para fabricação de artefatos alternativos, no contexto de produção mais limpa**. 2008. 123 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Engenharia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/8d1a4eb8-a093-4d15-bc33-3f245d2afeea> Acesso em: 08/05/2026

NATALINO, Marco Antonio C. **Estimativa da população em situação de rua no Brasil**. Texto para discussão, No. 2246. Brasília: IPEA, 2016. Disponível em: https://www.econstor.eu/bitstream/10419/177462/1/td_2246.pdf Acesso em: 04/05/2026.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro e Verônica Daminelli Fernandes. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. 1ª Edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.