

Corpo e resistência

Cleudemar Alves Fernandes¹

Nos anos de 2015 a 2017, quatro artistas, entre os que apresentaram performances individuais em várias cidades do Brasil, pela singularidade de seus corpos em cena, tiveram imagens capturadas e propagadas por diferentes redes sociotécnicas. Esse acometimento fez com que, além do que fora dado a ver enquanto encenação artística, esses corpos passassem a ocupar outros espaços enunciativos, e sobre eles recaíram discursos e práticas não discursivas caracterizados por violência. Compreendidos como enunciados, esses corpos serviram a diferentes funções enunciativas em conformidade com os posicionamentos dos sujeitos que os apreenderam, e com eles, ou sobre eles, dialogaram. Decorre daí a inscrição dos enunciados e dos sujeitos enunciadorees em diferentes, e até mesmo opostas, formações discursivas (artísticas, políticas, religiosas etc.).

Sobre tais ocorrências, em estudo anterior², analisamos o corpo como materialidade discursiva, integrante de uma biopolítica que se agrega à política do presente. Para tal, nos ancoramos no pensamento de Michel Foucault e explicitamos a produção, a circulação e o funcionamento de discursos que atestam posicionamentos de sujeitos inscritos na, e ao mesmo tempo determinados pela, história do presente. Em nossas análises, evidenciamos um jogo conflituoso de relações de poder no qual a ética e a estética da existência, no campo artístico, são contrafeitas por sujeitos que constituem outros corpos sociais, distanciados da arte, e valem-se de discursos religiosos e políticos como meio para apregoar e conclamar a sociedade à violência, algo que se assemelha a uma necropolítica (MBEMBE, 2018). Como alvo desses discursos, os artistas precisaram valer do cuidado de si, da prática de si, no sentido foucaultiano, para manterem-se no jogo do poder e, nessa batalha, estabeleceram a

¹Professor Titular do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia e líder do Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos (LEDIF-UFU-CNPq). Doutor em Linguística pela Universidade de São Paulo; realizou estágio pós-doutoral como pesquisador sênior pelo CNPq junto à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, sobre o tema Análise do Discurso e Michel Foucault; e, atualmente (agosto / 2019 a julho / 2020), realiza estágio pós-doutoral em História Cultural, na UNICAMP. Entre suas várias publicações, destaca-se *Discurso e sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2012.

²Fernandes (2019): estudo que apresenta os primeiros resultados de nossa pesquisa sobre o corpo como materialidade discursiva, em curso como Estágio Pós-Doutoral, em História Cultural, no IFCH da UNICAMP. Neste artigo, daremos continuidade à apresentação de resultados desta pesquisa.

resistência para assegurar a própria permanência e produtividade no corpo social a que pertencem.

Diante desse cenário, com foco na relação corpo e resistência, o estudo que ora apresentamos frutifica continuidade ao anterior, uma vez que perseguimos os sujeitos e os discursos na história do presente para, como provoca Foucault (1995a), refletirmos sobre o que está acontecendo aqui agora, vislumbrando explicitar os lugares e os papéis dos sujeitos discursivos em torno das polêmicas geradas sobre os artistas e as performances em questão. Dessas encenações artísticas, destacamos inicialmente os seguintes artistas e respectivos trabalhos: a) Wagner Schwartz: *La Bête*; b) Maikon Kempinski: *DNA de DAN*; c) Antonio Obá: *Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo*. Destes três, que constituíram objeto do estudo antecessor, A. Obá³, após os ataques de violência a ele dirigidos, reservou um tempo para um “estágio” nos Estados Unidos, onde fez uma exposição de artes plásticas. “As pinturas e desenhos em volta dele mostram só vestígios de corpos, imagens fugidias de mãos e pés que lembram mais fósseis distantes que os ossos de um homem descarnado [...] No lugar da pedrada que foi ‘Atos da Transfiguração’, seus novos trabalhos retratam fantasmas, vultos irreconhecíveis”⁴. Se nessa produção, o artista reflete, de alguma maneira, sobre os efeitos do que sofreu, a arte foi acolhida por espaços destinados à sua vitalidade e ofereceu-lhe formas para recolocar-se e se restabelecer após as ameaças de morte dirigidas a ele por políticos e religiosos, no Brasil. Após um período de aproximadamente seis meses, Obá retorna e continua seus trabalhos em solo brasileiro. Os outros dois artistas⁵ uniram-se com a atriz Renata Carvalho e a coreógrafa Elisabete

³Em sua performance, o artista “rala uma estatueta de gesso de Nossa Senhora Aparecida, uma santa negra então transformada em um pó branco. Esse pó é jogado sobre o próprio corpo, negro e nu, como forma de criticar o racismo, remetendo ainda a ritos e/ou celebrações de religiões de origem africana” (FERNANDES, 2019, p. 82). Em decorrência dessa feitura artística, A. Obá foi acusado de sacrílego e foi alvo de violência propagada por redes sociotécnicas.

⁴MARTÍ, Silas. Exilado, após ameaça de religiosos, brasileiro expõe em Nova York. In: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/exilado-apos-ameacas-de-religiosos-brasileiro-expoe-em-nova-york.shtml> Consulta realizada em 26 de novembro de 2019.

⁵Wagner Schwartz, em *La Bête* (O Bicho),

entra em cena sem nenhuma vestimenta, e oferece o corpo nu, desprotegido, para que a plateia possa, de alguma forma, moldá-lo. Durante a apresentação no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, durante a 35ª Mostra Panorama de Arte Brasileira, em setembro de 2017, uma mulher e uma criança de quatro anos, sua filha, dirigiram-se ao corpo do artista e ambas o tocaram. Uma foto dessa cena foi postada em redes sociotécnicas e viralizou. Essa imagem, descontextualizada da obra, da cena artística em que se deu, desencadeou uma série de acusações e ataques veementemente violentos a W. Schwartz (FERNANDES, 2019, p. 81).

Finger, para, juntos, produzir um trabalho no qual pudessem refletir sobre os ataques sofridos. Desses quatro então reunidos, E. Finger, coreógrafa, é a mulher que, juntamente com a filha de quatro anos de idade, foi fotografada tocando a perna de W. Schwartz durante sua apresentação no Museu de Arte Moderna de São Paulo; foto difundida por redes sociotécnicas e tomada como referência para os ataques violentos dirigidos ao artista. Sobre ela, pesaram acusações de que estava prostituindo a filha criança; de que teria sido cúmplice de um ato de pedofilia. Renata Carvalho, atriz alvejada por violência no mesmo cenário brasileiro, diferentemente dos três artistas anteriores, cujos corpos são colocados em cena sem nenhuma vestimenta, não exhibe o corpo desnudo. A polêmica em torno de seu trabalho se instaurou logo em sua estreia:

O espetáculo “O Evangelho Segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu”, apresentado no Festival Internacional de Londrina [na última semana de agosto de 2016], causou a revolta de católicos e evangélicos no norte do Paraná. O Conselho de Pastores Evangélicos e a Arquidiocese de Londrina emitiram notas de repúdio contra a apresentação que mostra Jesus no corpo de uma mulher transgênero no tempo presente⁶.

O repúdio então manifestado deve-se ao fato de a atriz ser transexual e interpretar Jesus Cristo na peça *O Evangelho segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu*. Em torno dessa apresentação, a polêmica foi causada por religiosos que não aceitam uma mulher transgênero interpretar Jesus Cristo. Tal posicionamento mostra esses sujeitos religiosos, que se opuseram ao trabalho da atriz, em gestos de disseminação do preconceito, da discriminação e da violência. Dessa maneira, a repercussão dos pronunciamentos desses conselheiros e dos membros da referida arquidiocese incitou fiéis, dispersos pelo Brasil, a utilizarem de violência para impedir e/ou desqualificar o trabalho da atriz.

A união desses quatro artistas decorreu de um convite dos curadores do Festival de Teatro de Curitiba, realizado em março de 2018, para que, por meio de uma produção artística, pudessem responder aos ataques sofridos. Dessa junção, resultou a produção da peça *Domínio Público*, espetáculo teatral em que os artistas em cena efetuam uma reflexão sobre os ataques sofridos. Para essa apresentação, eles tomaram o quadro

A mulher que o tocou, juntamente com a filha, é a coreógrafa Elisabete Finger. “Maikon Kempinski (conhecido como Maikon K) teve a apresentação de sua performance *DNA de DAN*, em Brasília, em julho de 2017, interrompida pela Polícia Militar, que retirou a nudez do contexto artístico, o acusou de atentado ao pudor, e o levou à delegacia. Para essa apresentação, o artista atendia a um contrato com o Palco Giratório do SESC” (FERNANDES, 2019, p. 82). Nessa peça, o artista entra em uma grande bolha transparente, nu, e joga uma espécie de gel, também transparente, sobre o corpo. Após mais de uma hora, esse gel seca e ele realiza uma espécie de dança que remonta a uma serpente ancestral.

⁶GARCEL, Fernando. Jesus, Rainha do Céu causa revolta de católicos e evangélicos e sofre com tentativa de censura. In: <https://paranaportal.uol.com.br/cidades/jesus-rainha-do-ceu-causa-revolta-de-catlicos-e-evangelicos-e-sofre-com-tentativa-de-censura/> Consulta realizada em 26 de novembro de 2019.

Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, como objeto histórico, que desperta reações inesperadas em vários sujeitos, e procederam a uma exposição da história desse ícone da arte, visando a mostrar como “uma obra pode ser utilizada em diferentes narrativas ao longo do tempo, incitar as mais diversas reações e espelhar os fatos e absurdos de nossas sociedades”⁷. Se se esperava que o enredo focalizasse intolerância, violência, preconceito, isto foi feito com foco em *Mona Lisa*, pintura alvo dessas ocorrências, sem nenhuma menção explícita aos acontecimentos que envolveram os próprios artistas.

Conforme assinalamos, no estudo anterior ocupamo-nos de explicitar o funcionamento dos corpos em função enunciativa, tendo em vista suas apreensões por sujeitos inscritos em diferentes discursos, pela análise dos discursos que os corpos enunciados materializam, bem como dos acontecimentos discursivos por eles incitados, e dos posicionamentos dos sujeitos discursivos envolvidos. Na oportunidade, discorreremos sobre a ética e estética de si, o que nos levou a analisar a constituição dos sujeitos por meio de discursos políticos e religiosos conclamadores de violência. Dando continuidade ao empreendimento investigativo de uma arqueogenealogia dos sujeitos artistas em destaque, com sustentação no pensamento de Michel Foucault, neste estudo, procederemos a uma discussão sobre o corpo e a resistência vislumbrando explicitar os seguintes aspectos: a) a relação resistência e corpo, considerando este como suporte de sujeitos; b) o pertencimento dos sujeitos a corpos sociais, dos quais suas vozes emergem e nos quais se ancoram para resistir; c) o sujeito e o cuidado si, a prática de si, como condição para o exercício do poder por meio da resistência; d) a resistência como força produtiva e caracterizada por criatividade. Nesse embate entre lutas de poder, pela análise da resistência, esperamos constatar o fortalecimento dos sujeitos artistas em seus exercícios cênicos. Em nosso percurso expositivo, valer-nos-emos do pensamento de Michel Foucault como o que ilumina nossas reflexões. Desse pensador, buscaremos inicialmente os apontamentos sobre corpo social, uma vez que os artistas integram um corpo social, do qual suas vozes emergem, no qual elaboram estratégias de poder para ocupar lugar na sociedade e, inclusive, produzir e apresentar suas produções artísticas como um grito social de resistência.

⁷Para este estudo, valho-me de uma apresentação de *Domínio Público* realizada em 02 de setembro de 2018, no Palco de Arte, em Uberlândia-MG, e do texto declamado na peça, que me foi gentilmente enviado por Wagner Schwartz. O fragmento supracitado, que esta nota acompanha, consta como parte explicativa na Ficha Técnica que antecede o texto da peça propriamente.

Corpo social e resistência

A temática escolhida para este texto decorre de acontecimentos discursivos e não discursivos que atestam uma regularidade na história do presente. Esta regularidade caracteriza-se por uma dispersão de sujeitos acometidos por ocorrências similares inter-relacionadas: artistas em apresentação de performances; corpos e sujeitos arrancados do espaço da arte em cena e postos em outros espaços de circulação, outros espaços enunciativos; incidências de produções discursivas em torno desses sujeitos/corpos; similitude de posicionamentos de sujeitos políticos e religiosos por meio da produção e circulação de discursos caracterizados por violência; incitação e produção de violência; contrarreação de artistas dispersos, tocados pelo mesmo acometimento. Assistimos, nesse cenário, a uma heterogeneidade de corpos sociais, dispersos por todo o Brasil, nos quais sujeitos são constituídos e dos quais suas vozes emergem. Para melhor elucidar esse apontamento, atualizamos as seguintes palavras de Foucault (2004, p. 276): “me interesse de fato pela maneira com a qual o sujeito se constitui de uma maneira ativa, através das práticas de si, essas práticas não são, entretanto, alguma coisa que o próprio indivíduo invente”. A não invenção de si reitera a constituição do sujeito por meio dos discursos, que integram uma exterioridade social que o habita. Logo, o sujeito é falado pelos discursos que o constituem, ao mesmo tempo em que os enuncia. Reiteramos assim a inserção e o pertencimento do sujeito a um corpo social, no qual, por meio de uma governamentalidade, todos precisaram cuidar/ocupar de si. Considerando ainda com Foucault (1981a, p. 146) que “não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos”, reiteramos que os artistas em foco integram um corpo social, no qual encontram respaldo e sustentação para a prática da resistência.

Como todo sujeito, os artistas não são vítimas inertes. A resistência os leva ao exercício de poder, a produzir outras relações sociais, instiga, inclusive, a criação artística. Conforme considera Sampaio (2006), em releitura de Michel Foucault, resistência requer liberdade, tem movimento produtivo, insere-se no social e é inventiva, implica compreender os confrontos instaurados, os conflitos, não segue um modelo de governo, são lutas imediatas em uma história sempre aberta. A resistência, como um exercício de poder, situa-se na discussão ética da liberdade. São justamente essas as premissas que levaram os artistas à produção da peça teatral *Domínio Público*; mesmo porque “se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da

censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos” (FOUCAULT, 1981a, p. 148).

Em se tratando de poder, na acepção foucaultiana, não há uma oposição binária e global que demarca de um lado os dominadores e de outro os dominados; o poder vem de todos os lados, possui “efeitos de clivagem que atravessam o conjunto do corpo social” (FOUCAULT, 1985, p. 90). E, ainda nas palavras de Foucault (1981b, p. 241), “para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele. Que, como ele, venha de baixo e se distribua estrategicamente”. A resistência é condição para o exercício do poder, e nenhum sujeito jamais é aprisionado pelo poder; todos se encontram em relações de poder, nas quais procuram modificar as formas de dominação, as formas de conduta, por meio de estratégias possíveis. Concernente ao corpo, em relação ao poder, trata-se de um processo político, antigo, remodelado sempre, e muito complexo, que, entre outros aspectos, procura disciplinar os corpos, dominá-los, para controlar os sujeitos, usá-los, inclusive, como forma produtiva, em termos materiais, a benefício de hegemonias vigentes.

No que diz respeito aos corpos artísticos, objetos deste estudo, também eles se inscrevem em um processo político complexo e intenso, em regimes de verdade em que os sujeitos procuram uma ética de si como prática de liberdade. Nesse sentido, “o domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder. [...] O que tornava forte o poder passa a ser aquilo que por ele é atacado... O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo” (FOUCAULT, 1981a, p. 146). À resistência e ao corpo, que implicam produtividade, no caso deste estudo, produtividade artística, dedicamos o próximo tópico.

Corpo, resistência e produtividade artística

Na acepção de Michel Foucault, a resistência, assim como o poder, é criativa, é produtiva⁸, escapa de um arquétipo predeterminado. Isto nos leva a refletir sobre os

⁸A propósito da produtividade característica da resistência, indicamos Sousa et. ali. (2018), obra intitulada *Resistirmos, a que será que se destina?*, composta por artigos, ensaios, poemas e fotografias.

corpos dos artistas inscritos em relações de poder, produtivas e criativas, cujos atos de resistência culminaram na produção de uma peça teatral. Antes, porém, nos adentraremos no pensamento de M. Foucault, especificamente sobre corpo e resistência, considerados em relações discursivas, para, então, procedermos à análise da relação corpo, tomado como enunciado, e resistência, em *Domínio Público*.

Acerca da resistência, Foucault considera que

onde há poder há resistência e, no entanto [...] esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder. Deve-se afirmar que estamos necessariamente “no” poder, que dele não se escapa [...] Elas [as relações de poder] não podem existir se não em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite a apreensão. [...] Resistências no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder [...] As resistências não se reduzem a uns poucos princípios heterogêneos [...] É mais comum, entretanto, serem pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e os remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irredutíveis” (FOUCAULT, 1985, p. 91-92).

As reflexões de Foucault sobre resistência remontam sua analítica do poder, apontado como relacional, como presente em todas as relações entre sujeitos, o poder é uma forma de ação visando a conduzir e/ou alterar a conduta do outro. Não há, nesse pensamento, de um lado os que tem poder, e de outro os que estão dele excluídos. O poder se exerce de todos os pontos⁹, e formas de resistência são usadas como formas de oposição aos diferentes exercícios de poder. Nesse jogo, os sujeitos utilizam de estratégias de poder para conduzir as lutas empreendidas, lutas às vezes sutis, inerentes às relações cotidianas. Por meio de estratégias, os sujeitos buscam localizar os pontos de emergência do poder para então aplicá-las como métodos ou catalisadores de pontos de ação para imputar-lhes reações. Dessa forma, “mais do que analisar o poder do ponto de vista de sua racionalidade interna, ela consiste em analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias” (FOUCAULT, 1995b, p. 234).

Foucault (1981b) ressalta que o funcionamento do poder não se dá por meio da proibição, ou exclusivamente pela violência, que o poder não se precipita de cima para

⁹Em Fernandes (2012), dedicamos um capítulo à discussão do poder em Foucault. Neste momento, focalizaremos o poder imanente à resistência, que ocupa lugar central de nossa explanação.

baixo ou do centro para a periferia; momento em que esse pensador propõe uma inversão na direção do poder, que pode ser exercido de baixo para cima, permitindo, assim, o estabelecimento de novas estratégias de ação. Nesse embate, a resistência não antecede o poder com o qual ela confronta-se. A resistência é coextensiva, contemporânea, e mesmo concomitante com o poder. Como já assinalamos com Foucault, assim como o poder, a resistência é inventiva, móvel, produtiva; ela funda-se nas relações de poder, das quais, por vezes, é o resultado, das quais ela não se dissocia. Resistir implica modificar a dominação do poder, não se deixar ser aprisionado por ele, investir nas possibilidades de luta, de transformação, o que pode demandar a criação de novos espaços.

Assinalamos anteriormente que o poder é uma forma de conduzir a conduta do outro. Foucault (2008) indica formas de resistência ao poder como contraconduta: “existem revoltas de conduta [...] sempre ligadas, quase sempre em todo caso, ligadas a outros conflitos, a outros problemas” (FOUCAULT, 2008, p. 259). Essas formas de resistência podem envolver instituições religiosas e instituições políticas, ambas presentes na problemática concernente às performances e, conseqüentemente, aos artistas que analisamos neste artigo. Assim como propõe o pensador tomado como referência para nosso estudo, procuramos identificar a resistência em movimento de produtividade, com forma de existência, organização, solidez, visando a analisar seus componentes no campo artístico, que não se separa da política e da religião, ambos envolvidos em relações de poder que recaem sobre os corpos dos artistas.

Se de um lado observamos a apreensão das performances artísticas e respectivos artistas e suas inserções em outros espaços enunciativos, nos quais foram alvos de violência, por outro lado assistimos à reação dos artistas, inscritos em relações de poder, por meio da resistência, e a insurgência da arte como produtividade possibilitada, ou melhor, demandada pelo poder. Nessa efervescência, consideramos oportuna a noção de contraconduta, apresentada por Foucault (2008, p. 266) “no sentido de luta contra os procedimentos postos em práticas para conduzir os outros”. Dessa maneira, formas de resistência foram usadas pelos artistas contra as diferentes formas de poder, como um outro ponto de partida. Nas reflexões foucaultianas, encontramos uma caracterização das formas de resistência que constituem lutas antiautoritárias.

- 1) São lutas “transversais”; isto é, não são limitadas a um país [...] não estão confinadas a uma forma política e econômica particular de um governo.
- 2) O objetivo dessas lutas são os efeitos de poder enquanto tal [...]
- 3) São lutas “imediatas” por duas razões. Em tais lutas, criticam-se as instâncias de poder que lhes são mais próximas, aquelas que exercem sua ação sobre os indivíduos [...]
- 4) São lutas que questionam o estatuto do indivíduo [...]
- 5) São uma oposição aos efeitos de poder relacionados ao saber, à competência e à qualificação. Lutas contra os privilégios do saber [...]
- 6) Finalmente, todas essas lutas contemporâneas giram em torno da questão: Quem somos nós? (FOUCAULT, 1995b, p. 234-).

Essas formas de poder, como resistência, que constituem lutas antiautoritárias, encontram-se disseminadas na vida cotidiana, elas categorizam os sujeitos e os correlacionam à própria individualidade, no sentido de conectá-los à própria identidade, que deve ser reconhecida por eles mesmos, e que os outros devem reconhecer neles. (Relembramos, todavia, que é no corpo social que integram que os sujeitos encontram elementos para a constituição identitária, para procurar estabelecer a individualidade; o sujeito é constituído pelo social). Dos pontos apontados por Foucault (1995b, p. 246) para a análise do poder, destacamos também os graus de racionalização, que atestam: “o funcionamento das relações de poder como ação sobre um campo de possibilidade pode ser mais ou menos elaborados em função da eficácia dos instrumentos e da certeza do resultado” (FOUCAULT, 1995b, p. 246-247). Ressalvamos apenas que nunca se sabe seguramente quais serão os resultados alcançados; trata-se de lutas, de um jogo em que uns procuram agir sobre as ações dos outros, valendo-se de estratégias para o confronto. Nessa discussão, Foucault destaca ainda a liberdade como condição para a existência do poder, uma vez que só é possível haver relações de poder entre sujeitos livres. Poder implica liberdade e possibilidade de resistência. As relações de poder encontram-se disseminadas por todos os lugares sociais, porque os sujeitos tem liberdade para agir por todos os lados.

No que se refere à relação corpo e resistência, encontramos em Foucault (1985) algumas proposições sobre o exercício do poder que corroboram nossa discussão: “[...] o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis [...] – as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade [...] mas lhes são imanentes [...]” (FOUCAULT, 1985, p. 90). Sobre as relações de poder, lemos ainda nessa referência que é preciso considerar uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes. “É preciso admitir um jogo

complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta” (FOUCAULT, 1985, p. 96). Observamos também que os aspectos físicos do corpo, suas caracterizações, as indumentárias, inscrevem-no em regimes de enunciabilidade. Concernente aos artistas, tivemos corpos nus, e um corpo transgênero, aspectos acentuados para a visibilidade dada a eles nos espaços virtuais em que circularam.

Além da exposição dos corpos, que desencadeou a inscrição dos sujeitos em diferentes discursos, e ao mesmo tempo fez com que fossem falados por sujeitos inscritos em diferentes discursos, marcados por diferentes posicionamentos políticos e sociais, como forma de resistência às agressões sofridas, os artistas utilizaram signos verbais, a palavra, para a produção e exibição de *Domínio Público*. Correlacionado a esse apontamento, lembramo-nos de que Foucault (1995b) assevera que as relações de poder se exercem pela produção e troca de signos. Nesse funcionamento, o corpo, suporte de sujeito, encontra-se em jogo numa luta, e por meio da resistência, pela insubordinação ao controle, à repressão, há uma estimulação que propicia a criatividade, como um dos efeitos do poder sobre ele.

Feitas essas considerações, procederemos, a seguir, à análise do corpo e resistência tendo como objeto os artistas selecionados e a peça teatral *Domínio Público*, considerada como uma produtividade criativa, como efeito e, ao mesmo tempo, uma forma de resistência.

Domínio Público: corpos em resistência

Os artistas apresentados neste estudo tiveram imagens de seus corpos capturadas e publicadas em diferentes redes sociotécnicas, lançadas, de certa forma, a um domínio público. Isto, porque qualquer sujeito, em qualquer lugar social, poderia olhar para elas, e dizer sobre os sujeitos por elas materializados. Como apontamos, esses corpos, pelas suas caracterizações singulares no campo artístico, e também fora dele, funcionam como enunciados caracterizados por heterogeneidade, tendo em vista os posicionamentos de sujeitos que integram diferentes corpos sociais e os inscrevem em regimes de visibilidade e de enunciabilidade. Nessa efervescência, foi produzida a peça teatral intitulada *Domínio Público*, que resultou de um ato de resistência aos ataques sofridos pelos artistas que a encenam. Para essa criação artística, eles utilizaram *Mona*

Lisa, pintura de Leonardo da Vinci, realizada durante o período de 1503 a 1506, cujos traços corpóreos incitam sujeitos variados a reações inesperadas: suscitam paixões, ódio, curiosidades, especulações, investigações científicas. Os corpos dos artistas, pelas caracterizações que os marcaram nas performances individuais também foram tomados como a causa dos conflitos instaurados (um corpo nu tocado por uma criança, outro corpo nu à mostra em um espaço público, uma mulher transexual interpretando Jesus Cristo). Em contraposição, na última produção cênica, resultado da união dos artistas, os corpos são exibidos cobertos por roupas comuns, que por si não despertam a atenção e não os diferenciam de outros sujeitos cotidianos. Nessa peça, a representação se dá pela exibição da imagem de *Mona Lisa* e pela narrativa de sua história. Vejamos:



¹⁰ Foto *Divulgação/Corpo Rastreado*. Gentilmente cedida por Wagner Schwartz para integrar este estudo. Da esquerda, abaixo, em sentido horário: Elisabete Finger, Wagner Schwartz, Renata Carvalho, Maikon Kempinski.

Em *Domínio Público*, são narradas histórias em torno de *Mona Lisa* e de seu criador¹¹, das quais destacaremos alguns aspectos concernentes ao corpo dado a ver nessa arte plástica e exibido na arte cênica em foco. O primeiro aspecto diz respeito à identidade e ao gênero de *Mona Lisa*, que suscita muitas especulações e também estudos científicos visando a responder quem teria sido tomado como modelo para essa pintura. Das hipóteses aventadas, seria Mona Lisa:

- a) Retrato de Lisa Gherardini Giocondo (La Gioconda). A maioria das afirmações visando à identificação dessa pintura apontam-na como um retrato de Mona Lisa (Lisa Gherardini Giocondo), esposa de Francesco del Giocondo, que o teria encomendado a Leonardo da Vinci. Decorre daí a denominação *La Gioconda*.
- b) Retrato da mãe de Leonardo da Vinci, Caterina da Vinci. Essa afirmação de alguns historiadores curiosos sobre a identidade da/do modelo já foi descartada e reconsiderada várias vezes¹².
- c) Retrato de Gian Giacomo Caprotti e Oremo (apelidado de Salai ou Salaimo = pequeno diabo). Salai foi discípulo de Leonardo da Vinci por mais de vinte anos. Sobre eles pesa a suspeita de terem sido amantes, e há afirmações de que este aluno foi o modelo para a pintura *Mona Lisa*¹³.
- d) Autorretrato de Leonardo da Vinci. A essa possibilidade de autorretrato também se vincula a suspeição sobre Leonardo da Vinci, concernente à sexualidade. Desconfiam-se de que ele seria homossexual e teria sido amante de Gian Giacomo, o Salai¹⁴.
- e) Retrato de Isabella Gualanda, que o teria solicitado a Leonardo da Vinci; ou de outra aristocrata napolitana, conforme expõe Sassoon (2004) ao discorrer sobre afirmações de alguns historiadores que se debruçaram sobre essa contenda.

¹¹ Todos os dados que apresentaremos constam textualmente em *Domínio Público*, mas os confrontamos, para efeito de averiguação, com informações constantes no livro *La Joconde*, publicado pelo Museu Louvre, com destaque para o Prefácio (LOYRETTE, 2005) e Douar (2005), texto também integrante do livro. Com a mesma finalidade, consultamos SASSOON (2004), e algumas publicações online, que, oportunamente, serão registradas em notas de rodapé.

¹² Cf. COIMBRA, Rafael. Mãe renascentista: a mãe de Leonardo Da Vinci identificada. In: <https://sociologica.com.br/2017/06/14/mae-renascentista-mae-de-leonardo-da-vinci-identificada/> Consulta realizada em 28 de novembro de 2018.

¹³ A título de curiosidade, indicamos <https://revistaladoa.com.br/2017/10/noticias/misterio-leonardo-vinci-seu-amante-salai-possivelmente-retratado-em-mona-lisa/> Consulta realizada em 28 de novembro de 2018.

¹⁴ Há indicações científicas sobre esse autorretrato: <http://giocondadavinci.blogspot.com/2011/02/mona-lisa-um-auto-retrato-de-leonardo.html> Consulta realizada em 28 de novembro de 2018.

Os estudos e as especulações em torno dessa questão voltam-se para o levantamento da identidade de *Mona Lisa*, todos apontam semelhanças de traços físicos entre a pintura e os possíveis modelos. Há inclusive questionamentos sobre o sorriso de *Mona Lisa*, considerado inadequado a uma mulher à época, e indicações em sua imagem da proeminência laríngea (presença do pomo de adão), aspectos que fornecem sustentação às afirmações de que ela seria um homem. Em todos os casos, há tentativas de fixar identidade.

O deslocamento da obra para seu autor encontra eco em uma análise que Freud faz de um sonho que Leonardo da Vinci teve na infância, do qual ele se recorda. Nesse sonho, um abutre teria inserido a calda em sua boca repetidas vezes. Para Freud (1997, p. 62), “Leonardo acentua a intensidade das relações eróticas entre mãe e filho [...] com a dominância da zona bucal”. Após muitas ponderações sobre as discussões de críticos acerca do sorriso de *Mona Lisa*, Freud argumenta em defesa de que o sorriso imprimido na face dessa pintura remete a uma lembrança que da Vinci teria da própria mãe. Segundo essa interpretação, *Mona Lisa* carrega o sorriso da mãe de Leonardo, e “o quadro contém a síntese da história de sua infância” (FREUD, 1997, p. 70), à qual sua sexualidade mantém-se ligada. A suspeição sobre a sexualidade de Leonardo da Vinci pesa sobre *Mona Lisa* e, apesar dos muitos estudos, análises científicas e especulações, permanecem dúvidas concernentes ao gênero dessa pintura retrato; e o enigma emanado de seu sorriso continua não decifrado.

A questão identitária, da mesma forma, pesa sobre os artistas em foco: um foi taxado de pedófilo, por ter sido tocado por uma criança durante a performance; outro chamado de profano ou sacrílego, pela maneira com que usou uma imagem de Nossa Senhora Aparecida em sua encenação; um terceiro foi acusado de imoral, de cometer atentado ao pudor; e, no caso da atriz Renata Carvalho, atribuíram-lhe a qualificação de herege, acusaram-na de cometer blasfêmia. Essas imputações identitárias, que caracterizam os sujeitos como infratores, ou fora da ordem normativa social, visam a autorizar as agressões, entre elas, a dizimação pública desses sujeitos. Como considera Foucault (1981a, p. 147), “neste questionamento da identidade [...] o corpo é uma das peças mais importantes”, pois são justamente os aspectos físicos do corpo que, inscritos em regimes de visibilidade, inscrevem o sujeito em regimes de enunciabilidade.

A exposição dos corpos dos artistas em diferentes redes sociotécnicas, espaços midiáticos não destinados à divulgação da arte propriamente, possibilitou imensurável

visibilidade às imagens resultantes das construções identitárias sobre esses sujeitos, tornando-os, assim, amplamente conhecidos. Sobre o funcionamento dos meios de comunicação de massa para a produção e propagação de acontecimentos discursivos e não discursivos, Sassoon (2004, p. 19) assevera sobre a propagação de *Mona Lisa*: “No século XX, o que [até então] foi conhecido e visto por poucos tornou-se propriedade de milhões. O desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, as revistas, o cinema, o rádio, a televisão e a expansão concomitante da indústria de publicidade difundiram numa extensão sem precedência esta alta cultura – e, assim agindo, transformaram-na”. Na segunda década do século XXI, com o uso da internet, assistimos, entre outras ocorrências, à transformação do trabalho artístico em algo a ser repudiado. Isto feito, sujeitos dispersos socialmente incumbem-se da divulgação desse constructo.

As agressões também são outro aspecto comum entre os artistas e *Mona Lisa*; ou seja, *Mona Lisa* também sofre agressões e/ou violações. Destacaremos as ocorrências relatadas em *Domínio Público*, todas amplamente divulgadas em espaços virtuais e abordadas em estudos sobre essa obra.

- a) Em 1911, o quadro foi roubado por Vincenzo Peruggia, e levado para a Itália. Esse ato foi explicado por Peruggia como um gesto para devolver *Mona Lisa* à sua pátria; mas foi também movido por certa paixão que a pintura teria despertado nele.
- b) Em 1956, um psicopata jogou ácido sobre ela, danificou parte inferior da obra (o processo de restauração foi demorado).
- c) No mesmo ano, um homem jogou uma pedra contra a tela, estragou parte da sombra no olho esquerdo da musa de Da Vinci,
- d) Em 1974, numa exibição no Museu Nacional de Tóquio, uma mulher usa um spray de tinta vermelha contra o quadro. A partir desse dia, o Louvre decide que *Mona Lisa* nunca mais deixará o museu e a protege com um vidro à prova de balas.
- e) Em 2 de agosto de 2009, uma mulher russa jogou uma xícara vazia de café contra o quadro. A pintura não foi danificada, pois a xícara quebrou na proteção de vidro à prova de balas que existe antes do painel.
- f) Em 2015, um húngaro foi detido pelos seguranças do museu após ultrapassar o cordão de isolamento, subir na plataforma de madeira e beijar *La Gioconda* na boca através do vidro.

- g) Em 15 de julho de 2017, uma artista de Luxemburgo senta-se na plataforma de madeira embaixo da *Mona Lisa* e exhibe a vagina a todos os visitantes do museu.
- h) Em 23 de janeiro de 2018, um espanhol é detido ao ser encontrado completamente nu, no meio dos visitantes, em frente ao quadro.

Diante dessas ocorrências narradas em *Domínio Público*, todas passíveis de confirmação em livros, jornais, publicações online etc., sem nenhuma referência explícita aos ataques que os próprios artistas sofreram, conferimos que falar do outro é falar de si. O quadro *Mona Lisa* é retirado do museu, é roubado. Os artistas são retirados das performances, são retirados do palco, e jogados a outros espaços de enunciação, nos quais suas artes são desqualificadas e eles são agredidos. Alguns sujeitos atiraram objetos na tela; em solo brasileiro, outros conclamaram o extermínio, anunciaram, citando nome, que um dos artistas teria sido morto a pauladas. *Fakes news* dessa natureza são também uma incitação a tal feitura. *Mona Lisa* é blindada no Louvre, os artistas também, por vezes, foram blindados pelo público. A título de exemplificação, a apresentação de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu*, com a atriz Renata Carvalho, no Festival Internacional de Londrina, em agosto de 2016, foi veementemente repudiada por católicos e evangélicos, mas o acolhimento do público à atriz e ao espetáculo foi mais intenso e superou os ataques: “O movimento de apoio foi muito maior que o de ataque. As publicações pedindo mobilização para o espetáculo acontecer foram muito compartilhadas. Percebemos que estávamos bem e seguros devido ao apoio de parte da sociedade”¹⁵. *Mona Lisa* desperta paixões inexplicáveis, seu sorriso enigmático, diante de alguns sujeitos, é pura sedução: Segundo Sassoon (2004), Théophile Gautier¹⁶ assim declara seu amor por *Mona Lisa*: “Minha paixão por seres humanos vivos jamais durou tanto tempo quanto esta” (SASSOON, 2004, p. 123). E continua

Tenho vindo vê-la com frequência, esta adorável Joconde. Ela está sempre ali, sorrindo com seu desdém sensual, debochando de seus inúmeros amantes. Possui a serena compostura de uma mulher que tem a certeza de que permanecerá bela para sempre e para sempre, também, maior do que o ideal de poetas e artistas (SASSOON, 2004, p. 123).

¹⁵In: <https://paranaportal.uol.com.br/cidades/jesus-rainha-do-ceu-causa-revolta-de-catlicos-e-evangelicos-e-sofre-com-tentativa-de-censura/> Consulta realizada em 08 de dezembro de 2018.

¹⁶Poeta, escritor e jornalista francês, do século XIX, defensor do Romantismo.

São muitas as considerações sobre o sorriso de *Mona Lisa*: enigmático, irônico, sedutor, possível sorriso de um modelo masculino, porque, no início do século XVI, não cabia a uma mulher sorrir dessa forma. Observamos em torno dos artistas muita comoção e acolhimento, até mesmo porque o corpo social que integram é composto por artistas, profissionais em torno das artes, em geral, e também por sujeitos que não são artistas, mas são sedentos por arte, encontram na arte sentimentos, história, compatibilidade política e ideológica, catarse etc... Albuquerque Júnior ressalta a ironia nesse sorriso e o considera como objeto discursivo e histórico.

O sujeito do discurso irônico sabe que o que diz não é propriamente o que a coisa é e sabe que a coisa nunca é aquilo de que dela se diz. As palavras nunca dão conta de revelar a verdade das coisas e estas sempre estão em excesso em relação àqueles conceitos que as pretende definir. [...] A verdade deste objeto [objeto da história] que ela inventa está nas formações discursivas e nos regimes de práticas que presidiram, em dada época, sua invenção. A história se assume como discurso produtor de verdades e construtor de realidades, politicamente interessadas (ALBUQUERQUE Jr., 2006, p. 100).

Foucault (1981b) argumenta que, em nossas sociedades, há uma ligação do sexo com a procura da verdade. Na análise que empreendemos dos corpos, visualizamos essa ligação. Os corpos desnudos estão com a genitália exposta, isto é provocativo sobre vários aspectos, podem despertar em alguns sujeitos desejos não reconhecidos, ou negados; podem impacientar sujeitos vestidos de dada moral religiosa, política, social, cujas ações e/ou reações são desencadeadas em defesa de suas verdades, ainda que para isso seja preciso exterminar o outro. “Vivemos em uma sociedade que em grande parte marcha ‘ao compasso da verdade’ – ou seja, que produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e detêm por este motivo poderes específicos” (FOUCAULT, 1981b, p. 231).

Considerando ainda que a história se assume como discurso produtor de verdades e construtor de realidades, politicamente interessadas, conforme expõe Albuquerque Jr. (2006), precisamos mencionar, com recorrência a Foucault (2008), o entrelaçamento do pastorado com o poder político, presente em nosso objeto de análise de forma constitutiva.

Enfim [...] queria insistir sobre isso para tentar lhes mostrar que, se tomei esse ponto de vista do pastoral, foi, evidentemente, para tentar encontrar o pano de fundo dessa governamentalidade que vai se desenvolver a partir do século XVI. [...] lhes mostrar como o ponto de

vista do poder é uma maneira de identificar relações inteligíveis entre elementos exteriores uns aos outros (FOUCAULT, 2008, p. 284).

Atestamos, porém, que o entrecruzamento do humano com o divino é apenas aparente. Em todos os embates, visualizamos lutas pelo poder. Os sujeitos que tomaram os corpos dos artistas como objeto de discursividade e os colocaram em circulação em espaços diferentes do campo artístico, procuram, pela recorrência a discursos religiosos e pela tentativa de sustentação de seus lugares sociais e políticos, imprimir à sociedade formas de conduta; eliminar de seu interior o que consideram inadequado a seus lugares de dominação. Ainda que, para isso, “o exercício do poder possa perfeitamente [...] acumular as mortes e abrigar-se sob todas as ameaças que ele possa imaginar” (FOUCAULT, 1995b, p. 243).

Contraditoriamente, nesse jogo complexo, conforme assinalamos, a liberdade é condição para a existência do poder; é a liberdade que assegura aos sujeitos a possibilidade de agir. Nessa acepção, os sujeitos artistas buscaram recursos para que seus corpos fossem protegidos, o que alude proteção à própria vida, mas se colocaram na luta, e, pela resistência, usaram as problemáticas em torno da imagem e do corpo de *Mona Lisa* como uma metáfora para discorrerem sobre si. Como forma de enfrentamento aos opositores, discursivamente constituídos em um entrecruzamento do pastoral com o político, praticaram a resistência por meio da “contraconduta, no sentido de luta contra os procedimentos postos em prática para conduzir os outros” (FOUCAULT, 2008, p. 266). A essas formas de poder, Foucault (1995b) acrescenta a vontade de verdade, visto que essas lutas visam à imposição de uma verdade que categoriza e define a identidade dos sujeitos envolvidos. A resistência, por sua vez, opera em oposição a um tipo de verdade para a perpetuação de outra(s) forma(s) de verdade. Essa guerra movida por vontades de verdade encontra-se disseminada na vida cotidiana vislumbrando reconhecimento pelos sujeitos sociais.

À Guisa de conclusão

O funcionamento do corpo como enunciado, ou o corpo em função enunciativa, revela os posicionamentos dos sujeitos que com ele se deparam, e/ou nele se materializam. Decorre daí a indefinição de *Mona Lisa* e as constantes empreitadas visando-lhe afirmações de identidade. Da mesma forma, aos corpos dos artistas em tela,

em decorrência dos posicionamentos dos sujeitos que com eles e/ou sobre eles dialogaram, houve tentativas de imputar identidades que justificassem sua exclusão social. O corpo, em geral, funciona como materialidade discursiva pelas próprias caracterizações que porta; aspectos que podem ser observados pela cor da pele, pelo gênero, pelas vestimentas ou ausência de vestiduras, formas de presença nos espaços sociais etc.. Esse funcionamento está em relação direta com os posicionamentos dos sujeitos discursivos que, por sua vez, encontram-se imergidos em relações de poder, às quais se vincula a resistência. Como mostra Foucault (1995b, p.248), “não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual”.

Neste estudo, ocupamo-nos justamente de refletir sobre esses aspectos e explicitar a relação resistência e corpo com foco nos artistas selecionados, nas polêmicas que os envolveram e, em especial, no espetáculo teatral *Domínio Público*, produzido como uma ação de resistência própria à relação de poder então estabelecida; o que nos levou a mostrar o corpo, suporte de sujeitos e materialidade discursiva, em exercício de resistência. Esse movimento singular de resistência mostrou-se exatamente como anuncia Michel Foucault em suas reflexões sobre poder: produtiva e criativa (resultou na produção de um espetáculo teatral), relacionada à verdade (os sujeitos envolvidos estabeleceram uma luta pela verdade, ainda que essa verdade tenha sido da ordem da guerra), e possibilitada pela liberdade (os sujeitos asseguraram a si a liberdade para agir). Ressaltamos ainda, retomando Foucault (1985), que as relações de poder são imanentes às relações entre sujeitos; são variadas, podem ser sutis ou acentuadamente conflituosas.

Em *Domínio Público*, os artistas em cena exibiram imagens e histórias de outra produção artística – *Mona Lisa* –; trouxeram o outro como recurso para falarem de si. Diante da complexidade de elementos em torno dessas produções artísticas, resguardadas as proporções atinentes a cada uma, trazemos as palavras de Sassoon (2004).

É preciso questionar a ideia de que o sucesso da obra artística não reside somente, ou principalmente, na obra em si. [...] sugere que necessite de um apoio político, ideológico e tecnológico apropriado para seu desenvolvimento como fenômeno global [...] A reputação das obras-primas se forma a partir de uma complexa sequência de eventos historicamente determinada, a participação de vários agentes históricos (povo, instituições, processos) (SASSOON, 2004, p. 18).

Diante do envolvimento de instituições religiosas, jurídicas e políticas, além de sujeitos socialmente dispersos, a resistência mostrou-se como condição também para que os artistas procurassem assegurar a própria reputação; e essa permanência na luta foi-lhes possível somente pela ancoragem a um corpo social correlativo à própria constituição desses sujeitos.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Michel Foucault e a Mona Lisa ou Como escrever a história com um sorriso nos lábios. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 97-107.

DOUAR, Fabrice. La Joconde – un portrait modèle. In: *La Joconde*. Connaissance des Arts. Paris: Musée du Louvre Éditions, 2005.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Discurso e Sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2012.

FERNANDES, Cleudemar Alves. Cartografia descontínua do corpo: o visível e o enunciável. In: FERNANDES Jr, Antônio; FRANCESCHINI, Bruno (Org.). *Cartografias do Contemporâneo: dispositivo, verdade e processos de subjetivação*. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 81-96.

FOUCAULT, Michel. Poder – Corpo. Trad. José Thomaz Brum Duarte, Déborah Danowski. In: __. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981a. p. 145-152.

FOUCAULT, Michel. Não ao sexo rei. Trad. Ângela Loureiro de Souza. In: __. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981b. p. 229-242.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. v. I. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995b, p. 229-249.

FOUCAULT, Michel. A Ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Michel Foucault Ética, Sexualidade, Política*. Trad. Elisa

- Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Ditos & Escritos. v. V), 2004. p. 264-287.
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população* (Curso dado no Collège de França, 1977-1978). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.
- LOYRETTE, Henri. Préface. In: *La Joconde*. Connaissance des Arts. Paris: Musée du Louvre Éditions, 2005.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- SAMPAIO, Simone Sobral. *Foucault e a resistência*. Goiânia: EDUFG, 2006.
- SASSOON, Donald. *Mona Lisa – a história da pintura mais famosa do mundo*. Trad. Luiz Antônio Aguiar. São Paulo: Record, 2004.
- SOUSA, Lucília Maria Abrahão; et al. (Org.) *Resistirmos, a que será que se destina?* São Carlos: Pedro e João Editores, 2018.