

DAS CRIAÇÕES DO CORPO: PERFORMANCE COMO UMA PROPOSTA EDUCATIVA EM OFICINAS DE MODELO VIVO

BODY CREATIONS: PERFORMANCE AS AN EDUCATIVE PROPOSAL IN LIVE MODEL WORKSHOPS

*Camila Reginaldo Johansen Longo*¹ – UNESP

*Sérgio Silva Costa Júnior*² – UNESP

*Henrique Zadorogoi Mendes*³ – UNESP

*Caio Netto dos Santos*⁴ – UNESP

Resumo

O presente artigo se desdobra sobre o processo performático e as produções artísticas dos encontros de modelo vivo como poéticas educativas, propostas por um coletivo de estudantes de arte, a partir de pesquisas sobre as noções de corporeidade em relação ao espaço e sobre mediação, em uma perspectiva contracolonial. É debatido a relação do jogo performático existente no tensionamento dos papéis ocupados em uma oficina de modelo vivo, o posar, o desenhar e o mediar. A partir da formatação de um espaço coletivo, surge um ambiente para evidenciar as capacidades perceptivas relativas ao corpo de todos os participantes, a fim de se debruçar sobre o papel performático dos gestos dos corpos no espaço do ateliê e os rituais envolvidos nas práticas educativas.

Palavras-chave: performance; educação; modelo vivo.

Abstract

The present article seeks to discuss the performance process and the artistic productions of the live model encounters as educational poetics, proposed by a collective of art students, based on research on notions of corporeality in relation to space and mediation in a perspective from Latin America. It's debated the performative game relation that exists in tensioning the roles

¹ Graduanda em artes visuais no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Integrante do curso de extensão MOVÍ, do grupo de pesquisa Artecólapse, do grupo de pesquisa e do ateliê de residência LOTE, docente no cursinho popular PRÉVIA. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2211993364188515>. São Paulo, Brasil.

² Graduande em artes visuais no Instituto de Artes da Univesidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Integrante do curso de extensão MOVÍ, do grupo de pesquisa Artecólapse, do grupo de pesquisa GIIP, do grupo de pesquisa LOTE, docente no cursinho popular PRÉVIA. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4564524054954702>. São Paulo, Brasil.

³ Graduando em Artes Visuais no instituto de artes da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Integrante do curso de extensão MOVÍ, docente no cursinho popular Prévía, organizador de oficinas de realidade virtual e organizador de oficinas lúdicas para crianças. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/1882044754101487>

⁴ Doutorando em Arte-Educação no Instituto de Artes da Univesidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Integrante do grupo GPHIMAE e colaborador do NUPE - IA. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4072669120679166>. São Paulo, Brasil.

played in a live model workshop, the act of modeling, drawing and also the educational role. Due to the construction of a collective space, the perceptual capabilities related to the body of all the participants start to appear, in order to focus on the performative role of body gestures in the studio space and in the rituals involved in educational practices.

Keywords: performance; education; live model.

1 - Colonialidade, desenho e corpo

Quando pensamos em modelo vivo quais imagens vêm à nossa mente? Qual o imaginário que se produziu a respeito dessa prática? O ateliê com uma modelo (geralmente mulher) no centro e artistas (normalmente homens) ao redor. As pinturas e gestuais rápidos e precisos no papel que com poucas linhas dão a entender a forma desenhada, a manifestação do que parece ser um dom ou uma habilidade natural.

Ao receber o convite para participar de um modelo vivo somos encarados de frente com o sentimento de curiosidade, de ânimo para estudar nos moldes acadêmicos, de reconhecimento ao estarmos inseridos em um círculo de artistas, mas também somos encarados face a face com a vergonha, com um certo tabu derivado da exposição, de insegurança em relação ao que os outros desenhavam.

Parece que observar o modelo - historicamente construído num lugar de nudez - implica naqueles que não estão relacionados com a atividade uma certa vergonha, um lugar de dupla exposição, como se a exposição do modelo imbricasse na exposição daquele que desenha, tenho vergonha de olhar - e em certa medida consumir aquele corpo - ao mesmo tempo que tenho vergonha de exhibir o meu desenho entre outros artistas. É como se nessa estrutura de modelo vivo tradicional o reconhecimento entre os corpos (corpo artista e corpo modelo) se desse pela insegurança compartilhada da exposição, assim, o corpo artista só pode aproveitar a experiência de aprendizagem plenamente - nos moldes modernos do pensamento - se em alguma medida ele mesmo se separar do corpo modelo, produzindo em sua própria mente, por um afastamento desse.

Se o corpo da modelo implica em um corpo exposto e em alguma medida o reconhecimento do artista enquanto ser se equipara a modelo e produz nele mesmo a exposição então é necessário produzir nessa relação uma cisão, para que a exposição da modelo não mais funcione como o que Lacan denomina como Estágio do Espelho (Scarano e Pertile, 2021) tardio.

O modelo vivo, quando distante do cotidiano de estudantes de arte, passa de um lugar de estudos - onde foi construído - para um lugar de exposição, de comparação, da produção do Eu e do Outro, sendo o Eu o Artista, a norma, e o Outro a modelo, a coisa. Aqui entendemos que essa produção é fruto de uma série de convenções (Becker, 2010) que ao mesmo tempo que fundam também são fundadas e engendradas pela articulação de diversos agentes no interior do mundo da arte. Essa produção do modelo vivo histórico na produção do Eu (cis hetero masculino) e do Outro (feminino dissidente) pode ser observado na tese de Lidia Ganhito (2021) e que iremos abordar mais a frente.

O que interessa nesse momento é também a construção do modelo vivo como um espaço de produção de raça e não apenas de gênero e sexualidade, a partir da Tese de Sueli Carneiro observamos que o modelo vivo - por se tratar de uma instância formal no ensino de artes no Brasil (Barbosa, 2012) - colabora para o que a autora chama de Epstemicídio que opera duplamente ao (i) negar a entrada de alunos negros nas instituições de ensino do Brasil, produzindo aqueles que detem o conhecimento e aqueles que não detem e (ii) uma vez que o estudante entra ele é tido como mais um ou inferior aos colegas de estudo, ainda que existam artistas negros na Academia Imperial de Belas Artes depois nominada como Escola Nacional de Belas Artes como os irmãos Timótheo, estes estão mais na excessão do que na regra.

Importante também ressaltar que é na transição da Academia Imperial para a Escola Nacional que Modestos Brocos irá pintar o quadro Redenção de Cam (1895), trazendo a tona a questão de que a eugenia era um programa pedagógico das instituições de ensino no país (Carneiro, 2023; Dávila, 2006) dessa forma não podemos ignorar que a própria prática de modelo vivo, produzida nesses ambientes acadêmicos também estava contaminada por esses ideais eugênicos e logo eram espaços de produção colonial a partir de

um corpo que era observado e corpos que observavam, e que podemos também pensar na equação corpos que nomeiam, transparente, e corpos que eram nomeados, sujeitos de afetabilidade (Silva, 2022)⁵. Nos perguntamos então, como, a partir da identificação de que o modelo vivo é esse espaço de separação, de determinação e sequencialidade, podemos produzir um espaço contaminante? Que permite uma fluidez entre as figuras convencionadas ao longo da história da arte?

Dentro do processo colonial há diversos braços que atuam sobre o povo colonizado, entre eles há o que Achille Mbembe chamou de poder escolar, onde os sistemas escolar e militar se comunicavam para formar cidadão-soldados, conhecendo a história de seu país apenas pela ótica de autores coloniais (Mbembe, 2018). No caso explicitado no livro “Crítica da Razão Negra”, trata de corpos negros dentro desse processo de visualizar a si próprio como idiotas, brutais, cruéis com a intenção implementar ideias favoráveis ao imaginário colonial dentro das matrizes psíquicas e culturais de um povo usando, entre outros meios, a arte. Essas táticas buscam moldar comportamentos normalizados a fim de minar a autonomia corporal.

“A sujeição também precisa estar inscrita na rotina da vida cotidiana e nas estruturas do inconsciente. O potentado deve habitar o súbido de modo tal que este não possa mais exercer sua faculdade de ver, ouvir, cheirar, tocar, se mover, falar, se deslocar, imaginar, deixando até de sonhar sem que seja em referência ao significante mestre que agora o domina e o obriga a gaguejar e a titubear.”(Mbembe, 2018, p 225)

Esse é um dos muitos exemplos possíveis de analisar como o colonialismo atua no controle e visão de corpos pode ainda se fazer outros recortes históricos, como o gênero. Dentro de um modelo vivo tradicional, o

⁵ Aqui utilizamos a tese de doutorado de Denise Ferreira da Silva para extrair os conceitos de Sujeito Transparente e Sujeito de Afetabilidade uma vez que a autora os localiza no interior dos contextos acadêmicos influenciados pelos moldes modernos do pensamento (Hegel e Kant) aos quais o ensino de arte não escapa. Porém a autora possui um outro artigo, chamado “À Brasileira, racialidade e a escrita do desejo destrutivo” onde analisa a produção de raça e gênero simultaneamente. Ainda que seja o tema deste artigo, não nos debruçamos nesse artigo pois nossa intenção aqui é a apresentação do modelo vivo que produzimos e as ideias que circundam o mesmo.

condicionamento imagético referencial é orientado por valores culturais da época. Aulas de modelo vivo eram, até a chegada do modernismo, consideradas fundamentais para quem desejasse seguir uma carreira dentro da pintura figurativa; o que representava uma barreira de acesso às mulheres que tinham interesse em práticas profissionais, e mesmo em escolas que aceitassem a matrícula de alunas, as aulas contavam apenas com modelos femininas nuas, enquanto modelos masculinos usavam tapa-sexo (Ganhito, 2021).

Todos estes processos de exclusão das mulheres da prática de modelo vivo garantiriam, portanto, que estas não tivessem condições de dominar a linguagem elevada da arte ou mesmo de fazer suas representações do mundo de seu próprio ponto de vista. (Ganhito, 2021, p 68)

Durante o século 19 foi introduzido no Brasil aulas de modelo vivo, em um contexto de repercussão artística de pouquíssimo impacto, o que ocasionou uma reação passiva da sociedade ao “tabu” da nudez, além de que Manoel Dias de Oliveira, o responsável por reger as aulas, repercutia as formas nas quais foi introduzido na Itália, de idealização do nu seguindo padrões de beleza neoclassicistas onde ele próprio e os estudantes não reproduziam imagens a partir da pessoa que estava modelando, mas por imaginação guiada por regras de beleza greco-romanas (Barbosa, 2012).

Tal apego a cânones no desenho não foi um caso isolado no país. Rui Barbosa foi um intérprete da corrente liberal brasileira que se debruçava sobre questões pedagógicas durante o século 20. Ele entendia o desenho dentro do currículo educacional como necessário para o desenvolvimento industrial do Brasil com a intenção de implementar um modelo norte americano com base na fala de Walter Smith.

Só pela inserção do Desenho no programa de ensino de todas as crianças é possível obter a exatidão e presteza no representar as formas de todas as coisas, faculdade

nimiamente útil a todos. O que cumpre, é que todos os gêneros de Desenho elementar sejam ensinados, não como arte, mas como linguagem comum, e se utilizem, não como diversão, mas como instrumento prestadio. [...] É, especialmente, a arte do Desenho dócil serva ao estudo da ciência, estampando-lhes as verdades, pintando-lhe os fenômenos, e exibindo-lhes as leis. (Smith apud Barbosa, 2012)

Acompanhado dos interesses ligados ao desenvolvimento do mercado nacional e a industrialização do país, o desenho estava associado a técnicas e procedimentos para seu utilitarismo, valorizando o grafismo geométrico como guia do processo (Barbosa, 2012).

Com essas concepções de corpo controlado e desenho docilizado, se cria o curso de extensão MOVÍ (modelo vivo do instituto de artes da unesp) com a intenção de revisar, reestruturar e desmantelar as fórmulas estabelecidas dentro das práticas de modelo vivo convencional, fomentando outra lógica na produção de desenhos da figura humana em um âmbito contracolonial, não participando do processo de controle dos corpos, mas resistindo e desfazendo esse movimento de representação hegemônicas, conceitual e tecnicamente, que se propõe a apresentar formas universais, gerando uma situação de violência (Ganhito, 2021). Em 2023, ocorre a formalização do curso, hoje vinculado ao grupo de pesquisa Artecólapse e supervisionado pela professora Doutora Renata Pedrosa.

Dentro das práticas do grupo, o caráter colaborativo e o jogo performativo entram como ações de destaque que resultam de práticas coletivas, tensionando os lugares de desenhar e posar, que coexistem com um espaço de experimentação para os corpos envolvidos em interpretar e registrar. Se cria um espaço em que a própria presença do corpo já é vista como obra, não apenas o que acontece no papel, como em oficinas de modelo vivo tradicionais.

2 - Modelo vivo, performance e corpo

Para começar, podemos pensar nos diferentes papéis das pessoas nessas oficinas. Além do organizador (que dita o tempo e a ordem das sessões), os principais lugares são dois: o de artista e o de modelo. O artista se posiciona em roda ou em fileiras, se acomoda e inicia seu processo artístico relativo à sua linguagem (seja um cavalete com uma tela, um amontoado de argila ou um caderno de bolso); O modelo se posiciona no centro de todos, geralmente em um palco ou uma superfície elevada e neutra, permanecendo despido e imóvel por dezenas de minutos. Esta relação apresenta problemáticas no reconhecimento de quem se expressa e é reconhecido como artista: apesar do modelo expor seu corpo, a resistência e a personalidade que esse traz, quem “produz” arte nessa relação é o artista, que observa o modelo quase como uma paisagem morta, o impessoaliza e retrata a sua forma material.

Em uma oficina de modelo vivo colaborativa, os papéis são alternáveis e de livre escolha para os participantes: Quem desenha pode posar, quem posa pode desenhar, e também pode só desenhar e só posar. A liberdade de mudança de papéis contribui para uma percepção diferente de si e da sua linguagem para ambos os lados, em que agora os dois são artistas expressando, o artista que observa e desenha a partir das influências que o artista que é observado apresenta enquanto posa. As diferentes linguagens, tanto do corpo quanto do papel, são o objetivo dessas oficinas, e não uma expectativa de “obra” apenas pelo desenho.

Além disso, essas oficinas põem em pauta a questão da busca pelo realismo dentro do “desenho de observação”. Uma expectativa que é vista em diversos estudantes de arte é a de dominar a técnica do realismo, como essa sendo o ápice da “habilidade” de um artista de representar o mundo e a si. Após as vanguardas modernistas e outros movimentos culturais no mundo, é possível ver o quão defasado se tornou esse pensamento, porém ainda se mostra presente em muitos estudantes de artes, e torna-se uma frustração desenhar com precisão e fidelidade os detalhes e forma de uma pessoa na sua frente, ainda mais em um tempo limitado e com outros estudantes no seu entorno.

Ao trazer pessoas que não estão acostumadas a posar para assumir a posição de modelo (ou seja, ficar com o corpo imóvel por longos períodos, e sendo

observada por todos) vemos uma experimentação maior nesse local: poses curtas (seja de 2 minutos ou 10 segundos); movimentações (propositais ou não) durante a pose; brincadeiras e conversas entre o modelo e os observadores. Tudo isso colabora para um desprendimento de ideais técnicos esperados no desenho, e a permissão de errar, experimentar e brincar leva a desenhos e produções mistas.

Pensando nesse contexto, os mediadores das oficinas ocupam também um espaço performático na condução destes encontros. O ato de mediar uma ação educativa dentro de um modelo vivo colaborativo não se distancia das ideias a respeito da performance já elucidadas, uma vez que a performance existe na relação entre os corpos e o espaço do ateliê, o mediador participa ativamente dessa ação, em seu trânsito por aquele espaço, nas conversas que são iniciadas ali, na escolha dos materiais e da temática.

Nessa nova forma de trabalhar o modelo vivo proposto pelo MOVÍ, discussões a respeito de corporeidade podem emergir para referir-se a forma como o corpo também ocupa o espaço de objeto de percepção. Nesse viés, os corpos dos artistas que posam, os de quem interpretam esses primeiros em objeto artístico e os corpos no papel de mediadores, coexistem de maneira análoga, Merleau-Ponty se debruça sobre este tema em *Fenomenologia da Percepção*, onde discorre sobre o caráter simultâneo da interpretação do corpo do outro a partir da sintetização do corpo próprio, isso fica evidente em: “Nós só retiramos a síntese do corpo objetivo para atribuí-la ao corpo fenomenal, quer dizer, ao corpo enquanto ele projeta em torno de si um certo "meio", enquanto suas "partes" se conhecem dinamicamente umas às outras, e seus receptores se dispõem de maneira a tornar possível, por sua sinergia, a percepção do objeto. Dizendo que essa intencionalidade não é um pensamento, queremos dizer que ela não se efetua na transparência de uma consciência, e que ela toma por adquirido todo o saber latente que meu corpo tem de si mesmo” (Merleau-Ponty, 1999. p. 312).

Dessa forma, compreendemos que, para Merleau-Ponty, é imprescindível que o corpo tome consciência de si mesmo e de seus próprios esquemas-corporais antes de reconhecer o outro. Pensando nisso, é imperativo também um olhar

para o aspecto gestual das expressões corporais, é por meio deste que o corpo se torna existente no espaço; é então nessa existência espacial, que situamos as performances dos diferentes corpos que participam do modelo vivo, o corpo que posa, o corpo que desenha e o corpo que media, uma vez que essas oficinas só podem existir em função dos gestos destes corpos. Portanto, não há maneira em que, neste ambiente, os corpos performem de forma isolada, estar ocupando um espaço no ateliê durante as oficinas é assumir um papel neste jogo que se estabelece, mesmo que apenas como observador o corpo não deixa de relacionar-se com seu entorno e por fim necessariamente performa junto dos outros, isso porque tornam-se dois lados de um mesmo momento. Com isso, uma das particularidades dessa forma de se conduzir uma oficina de modelo vivo é a de “que todo estado corporal “marca” uma imagem ou um fluxo de imagens, uma espécie de cartografia que o cérebro realiza incessantemente, mapeando o que acontece no corpo” (Greiner, 2023, p. 23).

A curadoria dos temas das oficinas torna-se também um processo ritualístico, reunir o coletivo de educadores periodicamente para o compartilhamento de ideias e impressões sobre a prática dos desenhos e do ato de posar, a fim de formar um plano didático a partir das pesquisas de cada arte educador. Cada um dos temas busca evidenciar o caráter não tradicional da oficina que está sendo proposta, a fim de incentivar as percepções possíveis que cada corpo carregado com suas próprias bagagens podem trazer no momento da oficina, o foco das temáticas nas transmissões dos órgãos de sentido possibilitam que cada corpo presente possa tomar consciência de sua totalidade física e presença no espaço para assim agir a partir disso.

A respeito dessas escolhas, tomamos por exemplo o bloco Lúdico presente no plano didático do Moví, esse bloco temático aborda o uso da ludicidade no processo criativo e na arte. A presença do lúdico nas relações de arte e sociedade a partir de propostas em brincadeiras. O objetivo do módulo é abordar o uso da ludicidade e do jogo no processo criativo, nas relações sociais e na arte. Tendo como proposta prática o uso de brincadeiras coletivas e individuais para compor o desenho e a ação de posar do modelo vivo.

Segundo Richard Schechner: “O jogo é, intrinsecamente, parte da performance porque ele cria o ‘como se’, a arriscada atividade do fazer crer.” (Schechner, 2012, p 93), com isso podemos pensar na relação do jogo também com a produção artística de objetos. Nesse sentido, podemos inferir em como a oficina se dá através de um grande jogo acordado pelos participantes no momento em que entram no ateliê, permeado por algumas regras de como conduzi-lo, posições para ocupar e fazer de conta por alguns minutos, como durante as poses, os desenhos que buscam sempre novas formas de representar, com experimentação de técnicas e materiais. É relevante para essas relações dos encontros o caráter ambíguo do jogo, ele se estende e se move para todas as direções, colocando todos os participantes como protagonistas e rompendo com o caráter hierárquico que os modelos vivos tradicionais estabeleciam entre as posições dos professores, alunos, artistas e modelos.

Assim como Schechner completa em “o jogo pode subverter os poderes estabelecidos, como na paródia ou no carnaval, ou então ele pode ser cruel, poder absoluto” (Schener, 2012, p 92), desenvolver um modelo vivo no formato de um jogo atribui a ele este poder de subversão dos papéis coloniais que o espaço da universidade onde ele acontece instituem sobre os corpos que ali transitam . Sob o ponto de vista que coloca o rendimento destes corpos como força motriz do bom funcionamento de uma instituição, no espaço universitário e de trabalho não haveria espaços para jogos, estes necessariamente pode apenas acontecer nos finais de semana e tempos livres para que não atrapalhe a produção, por isso a necessidade de tornar um evento que tem por estrutura a inversão deste pensamento.

O incentivo para que se transitem entre as duas posições da oficina (modelo e observador) constroi uma maneira nova de se interpretar as relações entre os corpos. Ao perceber quais gestos serão traduzidos graficamente para o papel os participantes podem intuir quais poses seus próprios corpos podem performar para este coletivo, nessa mesma sequência, os movimentos feitos durante as poses podem revelar quais relações podem ser exploradas no desenho. Neste formato colaborativo, os temas escolhidos pela equipe de

educadores do MOVÍ durante o ano de 2023 objetivavam a busca pela exploração de possibilidades e potências dentro desses espaços da oficina.

Além do caráter de jogo, os encontros do MOVÍ se constroem de maneira ritualística secular, não religiosa, entrando em processos performáticos na própria ritualização sons e gestos (Schechner, 2012) por meio de um desenrolar de uma rotina: ao início de cada oficina os educadores fazem uma breve explanação a respeito da temática escolhida, em seguida são ofertados diversos materiais riscantes e papeis e é passada uma lista para ser preenchida com os nomes das pessoas que desejam posar na sessão. Durante o tempo, notamos que essa lista não se enchia na primeira chamada, no entanto, no decorrer da sessão muitas pessoas sentiam a vontade de participar como modelo e adicionavam seus nomes. O momento das poses na maioria das vezes foi acompanhado de músicas de fundo em playlists criadas de forma coletiva ou que faziam sentido com a proposta do tema do módulo que estava sendo desenvolvido. Ao final desta etapa, é realizado um convite para que os desenhos sejam reunidos na mesa central, e todas as produções são vistas lado a lado, sem que haja uma relação de hierarquia entre elas. É nesse momento que surgem os comentários e impressões sobre as escolhas das poses, dos desenhos e dos materiais.

A estrutura das oficinas do módulo Lúdico se constroi em uma série de propostas de jogos com o objetivo de criar um rompimento na rotina dos participantes dentro do espaço da universidade:

Oficina 2 - Módulo Lúdico, com PIBIC JR: Posar de brincadeira	
Data/horário/local:	24/06/24 às 15h no Instituto de Artes Unesp, ateliê 513
Objetivo:	apresentar e discutir o papel do lúdico na sociedade e nas artes (Huizinga, Homo Ludens; Caillois, Jogos e o Homem), propor formas descontraídas de posar através de brincadeiras que estabeleçam uma relação quase que

	esportiva entre modelo e o observador.
Materiais:	Papeis coloridos, jogos infantis, riscantes e papeis diversos, tesouras e massinha, materiais livres.
Estrutura:	O encontro tem início com uma breve roda de conversa sobre a temática dia para o encontro, em torno de 20 minutos de conversa tratando de temas como jogos em grupo e o lúdico. Em seguida, se inicia a parte prática do encontro, essa etapa tendo 1h30 de duração, onde serão propostas formas lúdicas de posar, sozinho ou em coletivo, realizando as poses e os desenhos do modelo vivo.

Nos momentos finais da oficina, durante o compartilhamento das produções, pode ser observado um momento de deslocamento dos corpos que participaram da prática entorno, que anteriormente foi ocupada pelos modelos, onde todos os participantes podem, para além das trocas de experiências, reconhecer-se nas produções expostas ali, tanto como um corpo que é dotado da capacidade de desenhar, quanto como corpo que é retratado nestes desenhos. Neste espaço e instante, os corpos podem se reconhecer sintetizados a partir de si mesmos e do outro, também é um momento onde podem dividir como interpretam a mesma dinâmica no outro. Essa troca, é o movimento principal da performance-jogo proposta e idealizada pelo coletivo de artistas que integra o MOVÍ, enquanto uma poética de um modelo vivo não tradicional e desenvolvido no contexto da América Latina.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Arte Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil, 1917-1945**. Unesp, 2006.

GANHITO, Lidia Cesaro Penha. **Corpos-artistas: práticas colaborativas de modelo vivo em contra-ataque**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo. 2021.

GREINER, Christine. **Corpos Crip**. São Paulo: N-1, 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022

SCARANO, Renan Cota Valle; PERTILE, Giovani Henrique. A questão da identificação em O estágio do espelho e sua relação com a alteridade em Jacques Lacan. **Analytica**, São João del Rei , v. 10, n. 19, p. 1-21, dez. 2021 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-51972021000200008&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 15 maio 2024.

SCHECHER, Richard. **Ritual** In: LIGIÉRO, Zeca (org.). Performance e Antropologia de Richard Schecher. Tradução: Augusto Rodrigues da Silva Junior et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. p. 49 – 89.