

Universidade Federal de Pelotas
Pró-reitoria de pesquisa e Pós-Graduação Centro de Artes
Curso de Pós-Graduação em Artes: Especialização Lato Sensu
Área de Concentração: Artes Visuais / Ensino e Percursos Poéticos



O corpo veículo na *performance*:
Meu corpo agente questionador de estereótipos culturais

Lucélia Gonçalves da Silva

Pelotas, 2017

Lucélia Gonçalves da Silva

**O corpo veículo na performance:
Meu corpo agente questionador de estereótipos culturais**

Monografia apresentada a Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/ Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de especialista em Ensino e Percursos Poéticos.

Orientador: Prof. Dr. Mari Lucie da Silva Loreto

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mari Lucie da Silva Loreto (Orientadora)

.....

Prof. Dr. Larissa Patron Chaves

.....

Prof. Dr. Roberto Heiden

.....

Para minha família e amigos que nunca desistem de mim.

Agradecimentos:

Agradeço a DEUS pela nova oportunidade de continuar meus estudos.

A minha orientadora Mari Lucie, por novamente não permitir que eu desistisse de tudo, pela amizade e carinho dedicados a mim. Agradeço imensamente por tudo.

A banca examinadora por ajudar a construir e concluir mais esta etapa.

A meus queridos amigos, Raquel e Paulo grandes incentivadores para que eu não desistisse de meus sonhos. Por estarem sempre ao meu lado, nas horas boas e difíceis. Pelas conversas, motivações, por tudo que foi compartilhado em nossa amizade.

Ao meu pai, no qual me espelhei, pois foi sempre um grande guerreiro e nunca deixou eu desistir de meus sonhos. Obrigado por me incentivar sempre.

Resumo:

O corpo veículo na *performance*: Meu corpo agente questionador de estereótipos culturais, é uma pesquisa em Poéticas Visuais que tem como objetivo investigar meu processo criativo a partir da reflexão acerca do corpo na perspectiva da performance. A pesquisa em si teve início com o desdobramento de meu processo criativo para o trabalho de conclusão de curso concluído em 2014, cujo processo foi compreender o autorretrato na fotografia, onde o corpo é mostrado em partes e não em toda sua constituição, envolvendo assim a figura humana em outros tipos de apresentações enfatizando um novo olhar sobre o corpo. Mas foi entre 2015 e 2016 que a *performance* consolidou-se em meu processo artístico. Em *performances* desenvolvidas no ano de 2016, a proposta foi pensar o corpo como agente questionador de estereótipos culturais por meio de minhas próprias inquietações. Assim me coloquei como sujeito em uma sociedade que impõe um ideal de corpo e comportamento que não condiz com a realidade.

Originou-se a partir disso, a produção textual que investiga o corpo como eixo central na linguagem da performance, sendo ele instaurador de questionamento diante de construções culturais pré estabelecidas.

Para isso foram feitas revisões bibliográficas em relação ao contexto da performance e do corpo, buscando abordar o corpo como elemento ativo na linguagem da performance. Desta maneira encontrei em Merleau-Ponty o corpo compreendido pela percepção, onde só posso perceber o corpo eu mesmo experienciando-o. Sendo assim o corpo é encarado como algo vivo, que sente e é sentido e que toca e é tocado. Isto fez com que eu pudesse entender melhor meu próprio corpo.

A partir disto foram realizadas duas performances para esta pesquisa resultantes de minhas reflexões. NÃO! e Lágrimas de Silêncio, surgiram a partir de minhas inquietações em relação ao que me era imposto. Padrões de comportamentos e ações corporais que não faziam parte de minha vida. As performances vieram elucidar ao espectador estas manifestações que estavam apenas em meus pensamentos.

Também foram realizados os registros fotográficos e vídeos destas ações que foram apresentadas no SIGAM (Simpósio Internacional de Gênero Arte e Memória, da UFPel) no ano de 2016.

Como referenciais artísticos foram analisados os trabalhos de Márcia X intitulado Pancake (2011), onde faz referência a padrões estéticos de beleza, e ao trabalho de Carolee Schneemann Rolo de interior, onde enfatiza a resistência ao silêncio imposto as mulheres.

Após o relato da primeira ação intitulada 'invólucro', onde surgiram os primeiros passos para a performance, seguiu a análise das performances seguintes NÃO! e Lágrimas de Silêncio.

Palavras-chave: *performance*, corpo, artes visuais

Lista de figuras:

Figura 1. Joseph Beuys. Como ensinar desenhos a uma lebre morta. Performance, 1965.....	12
Figura 2. Joseph Beuys. O coiole. Performance, 1974.....	12
Figura 3. Jackson Pollock. Registro do artista pintando suas telas.	16
Figura 4. Jackson Pollock. Number 8, 1949.....	17
Figura 5. Yves Klein. Antropometrias. Imagem da ação das modelos.....	19
Figura 6. Yves Klein. A grande Antropometria Azul. 1960.....	20
Figura 7. Allan Kaprow. 18 <i>Happenings</i> , em 6 partes: frente e verso do convite-carta-poster-declaração.	23
Figura 8. Orlan, imagem da primeira performance cirúrgica filmada. 1990.....	26
Figura 9. Orlan. A reencarnação se Santa Orlan. 1993.....	27
Figura 10. Orlan. A reencarnação se Santa Orlan. 1993.....	27
Figura 11. Marina Abramovic. Rhythm 0. Performance, 1974.....	32
Figura 12. Marina Abramovic. Rhythm 5. Performance, 1974.....	33
Figura 13. Marina Abramovic. The Artist is Present. Performance,	34
Figura 14. Amílcar Packer. Fotografia, still nº 36, 1,80 cm x 1,20 cm.1999.....	36
Figura 15. Flávio de Carvalho. Experiência nº 3. Performance, 1956.....	39
Figura 16. Hélio Oiticica. Penetrável Magic Square 5, De luxe. Escultura, 1977.....	39
Figura 17. Lygia Clark. Bicho Linear. Alumínio, dimensões variadas. 1960.....	40
Figura 18. Lígia Pape. Roda dos Prazeres. 1968.....	41
Figura 19. Antonio Manuel. O corpo é a obra. Performance. 1970.....	42
Figura 20. Letícia Parente. Marca Registrada. Video performance. 1974.....	42
Figura 21. Márcia X. Registro <i>performance</i> Pancake, 2001.....	50
Figura 22. Lucélia Silva. Invólucro. Performance, 2014.....	51
Figura 23. Lucélia Silva. NÃO!. Performance, 2016.....	52
Figura 24. Carolee Schneemann. Registro Rolo Interior, 1975.....	53
Figura 25. Lucélia Silva. Lágrimas de Silêncio, performance. 2016.....	55
Figura 26. Lucélia Silva. Invólucro. Performance, 2014.....	63
Figura 27. Lucélia Silva. Invólucro. Performance, 2014.....	63
Figura 28. Lucélia Silva. Registro gráfico observação corporal na rua. 2014.....	64
Figura 29. Lucélia Silva. Invólucro. Performance, 2014.....	66
Figura 30. Lucélia Silva. Invólucro. Performance, 2014.....	67
Figura 31. Lucélia Silva. NÃO!. Performance, 2016.....	73
Figura 32. Lucélia Silva. NÃO!. Performance, 2016.....	74
Figura 33. Lucélia Silva. NÃO!. Performance, 2016.....	75
Figura 34. Lucélia Silva. Lágrimas de Silêncio. Performance, 2016.....	78
Figura 35. Lucélia Silva. Lágrimas de Silêncio. Performance, 2016.....	79
Figura 36. Lucélia Silva. Lágrimas de Silêncio. Performance, 2016.....	80

Sumário

INTRODUÇÃO	8
1. BREVE CONSIDERAÇÕES SOBRE A PERFORMANCE ART	11
1.1 Antecedentes artístico-históricos	11
1.2 A valorização do gesto em Jackson Pollock	15
1.3 O corpo como instrumento em Yves Klein	18
1.4 Fronteiras entre arte e vida nas linguagens artísticas: a <i>Live Art</i> e o <i>Happening</i>	20
2. O corpo do artista como centro na criação da <i>body art</i>	23
A PERFORMANCE ART	29
2.1 Considerações	29
2.2 A performance no contexto Brasileiro	37
3. O CORPO OBJETO DE CRIAÇÃO ARTISTICA	44
3.1 Concepções do corpo representado: considerações	45
3.2 O papel do corpo na <i>performance</i>	49
3.3 'Eu sou o corpo': O entendimento de corpo em Merleau-Ponty	57
4. PROCESSO DE CRIAÇÃO: O CORPO A PARTIR DE PONTY	60
4.1 O invólucro: Primeiros passos na <i>performance</i>	61
4.2 Performance Não	71
4.3 Lágrimas de Silêncio	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
BIBLIOGRAFIA	81

INTRODUÇÃO:

Este presente trabalho, em Poéticas Visuais, tem como objetivo investigar meu processo criativo a partir da reflexão do corpo na perspectiva da *performance*. A pesquisa em si teve início com o desdobramento de meu processo criativo para o trabalho de conclusão de curso concluído em 2014. Neste período surge minhas primeiras reflexões perante a consciência de meu corpo no âmbito artístico bem como em minha relação pessoal com ele. Nesta pesquisa o processo foi compreender o autorretrato na fotografia onde o corpo é mostrado em partes em não em toda sua constituição, envolvendo assim, a figura humana em outros tipos de apresentações enfatizando um novo olhar sobre o corpo. A luz apresentou-se como elemento importante em meu processo. Por meio de experimentações com a entrada de luz na câmera, brinquei com meu aparecimento e desaparecimento nas fotografias, buscando assim, uma maior dificuldade no olhar, intenção para não querer identificar-me nas imagens. O corpo neste sentido foi solicitado como estratégia que compreende uma identidade que já não é fixa.

Mas foi no decorrer de 2015 e 2016 que a *performance* consolidou-se em meu processo artístico. Em *performances* desenvolvidas no ano de 2016, a proposta foi pensar o corpo como agente questionador de estereótipos culturais partindo de minhas próprias inquietações. Assim me coloquei como sujeito em uma sociedade que impõe um ideal de corpo e comportamento que não condiz com o real. A partir daí surgiu constatações mais claras acerca da estrutura da *performance*.

Porém surgiu um questionamento diante de minhas reflexões. Perguntava-me o que era essencial no desenvolvimento de minhas ações. O corpo assim respondeu minhas indagações. Além de material primordial na criação das *performances*, sua percepção, os elementos que iriam interagir nas ações, tudo isso era determinante em cada escolha desde a criação até a apresentação final das *performances*. Ressalto a importância da experiência como fundamental para que a pesquisa acontecesse. Mergulhei em meu corpo como objeto de estudo e também de reflexão de meu papel no mundo. Por meio dele dialoguei entre arte e vida.

Pude pensar no corpo então, como algo vivo que sente e é sentido, que toca e é tocado pelo mundo. Ao estudar Merleau-Ponty, compreendi melhor meu próprio

corpo por meio da percepção e da experiência. Ao executar as ações performáticas, desencadeou em uma maior consciência e percepção do meu próprio corpo.

Para isso foram feitas revisões bibliográficas em relação ao contexto da performance e do corpo, abordando a história da arte ocidental e a confluência do papel do corpo por meio desta linguagem.

Como referenciais artísticos foram analisados os trabalhos de Márcia X intitulado Pancake (2011), onde faz referencia a padrões estéticos de beleza, e ao trabalho de Carolee Schneemann Rolo de interior (1975), onde enfatiza a resistência ao silêncio imposto as mulheres.

A partir destas reflexões, foram realizadas duas performances para esta pesquisa. NÃO! e Lágrimas de Silêncio, surgiram a partir de minhas inquietações em relação ao que me era imposto. Padrões de comportamentos e ações corporais que não faziam parte de minha vida. As performances vieram elucidar ao espectador estas manifestações que estavam apenas em meus pensamentos. Também foram realizados os registros fotográficos e vídeos destas ações que foram apresentadas no SIGAM (Simpósio Internacional de Gênero Arte e Memória, vinculado a UFPel) no ano de 2016. Partindo daí minha reflexão percorre o corpo como veículo da linguagem da *performance*.

O primeiro capítulo permeia as relações das primeiras experiências artísticas que antecedem a *performance* mas que possuem características presentes na concepção desta linguagem. Por meio das mudanças ocorridas na sociedade e no âmbito das artes, são refletidas reestruturações nos dois sentidos. Os artistas começam a questionar as artes vigentes até então e passam a utilizarem matérias e técnicas de diferentes formas. O corpo passa a ser inserido neste contexto não mais como mera representação, mas como agente motivador para as poéticas. Artistas como Pollock, Yves Klein, bem como artistas da *Body Art*, trazem o corpo como centro da criação em suas obras.

A *Performance Art*, abrange considerações da linguagem artística e suas características. Também é considerado a *performance* no contexto brasileiro, pois

esta forma de arte, desencadeou em importantes debates para os artistas brasileiros.

Em 'o corpo objeto de criação artística', o corpo é tomado como objeto da arte. Desde sua representação, de seu papel na linguagem da *performance*, até chegar na sua concepção a partir de Merleau-Ponty, onde o corpo é levado ao âmbito da percepção.

No ultimo capítulo o corpo adentra em meu processo de criação. Há então neste trecho desde minha primeira ação 'Invólucro', decorrente de meu trabalho de conclusão de curso, até chegar ao desenvolvimento do segmento de meu processo criativo na linguagem da *performance*.

1. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A *PERFORMANCE ART*:

1.1. Antecedentes artístico-históricos

A *performance* como conhecemos hoje foi consolidada como movimento artístico na década de 1970, porém suas características desenvolveram-se muito antes deste período, então é necessário considerar alguns fatores que determinaram seu surgimento na época.

Um dos fatores foi à própria reestruturação da sociedade, que teve forte influência na arte. Uma vez que suas concepções já estavam sendo questionadas, pois a arte estava na busca por novas proposições estéticas, partindo de questionamentos e reclamando novos conceitos.

Em meio a uma sociedade em conflito, questões foram levadas para o âmbito das artes, onde os artistas ansiavam por mais liberdade de expressão, rompendo com o convencionalismo da arte estabelecida até então, considerando este um segundo fator determinante. Com a queda das formas de representação tradicionais, a década de 60, por exemplo, trouxe consigo novas aberturas para a produção nas artes. Como comenta Beatriz Ferreira Pires (2005)¹, “os revolucionários anos 1960 marcaram uma época de efervescência e de manifestos, em que todas as áreas de atuação e conhecimento são reestruturadas”. Sendo assim, temas fundamentais da sociedade como as questões relativas ao trabalho, as lutas por direitos de igualdade as mulheres, os avanços tecnológicos e também os avanços na ciência médica, foram fundamentais para esta reestruturação.

Partindo destas transformações então, pode-se dizer que a década de 60 foi marcada pela forte influencia dos movimentos sociais, dentre eles o movimento *hippie*, a contra cultura, a revolução sexual, os ideais da sociedade alternativa, além da inserção de críticas aos valores canônicos estabelecidos e ao questionamento dos espaços tradicionais como galerias e museus. Estes movimentos desembocaram diretamente nas produções dos artistas que procuram desta forma, reestruturar sua relação entre o processo e o produto da arte. Joseph Beuys² foi exemplo desta postura dos artistas nesta década. Em 1965, o artista apresentou o trabalho ‘Como explicar desenhos a uma lebre morta’ (figura 1), onde ao caminhar

¹ PIRES, 2005, p. 70

² Joseph Beuys (1921-1986), artista alemão que produziu suas obras em vários meios e técnicas, incluindo a escultura, happening, performance, vídeo e instalação. Participou do movimento Fluxus.

pela galeria carregando a lebre morta, com o rosto encoberto de mel e ouro, Beuys explica as pinturas presentes na galeria.

Figura 1



Joseph Beuys. Como ensinar desenhos a uma lebre morta. Performance, 1965.
Disponível em: <https://umblogproerly.wordpress.com/2010/11/16/performance/>
acesso em:06/04/17

Em 'O coioote' (figura 2), trabalho apresentado na galeria René Block em Nova York no ano de 1974, o artista veio de avião da Europa enrolado no feltro. No pensamento do artista o feltro significaria um isolante térmico. Beuys viveu durante sete dias em jejum com o coioote na galeria, separado do público por uma corrente.

Figura 2



Joseph beuys. O coioote. Performance, 1974
Disponível em: <https://comentarte.wordpress.com/> acesso em:06/04/17

A intenção do artista era relembrar e questionar sobre a história dos índios norte-americanos e a relação dos Estados Unidos com a Europa.

Na primeira *performance* descrita de Beuys, nota-se claramente relações de questionamento diante da obra de arte. Na segunda ação, o artista deixa claro sua crítica perante a sociedade dos Estados Unidos, sendo assim, uma clara crítica social. Joseph Beuys produziu trabalhos utilizando diversos meios e técnicas como escultura, *performance*, instalação e vídeo. Em 1962 teve contato com o movimento Fluxus, onde se tornou um dos membros mais significativos.

Então, por meio destas manifestações emblemáticas na arte dos anos 60, podemos estabelecer três considerações que fizeram parte deste período:

- A presença de tensões originadas do próprio campo das artes;
- A revisão dos valores canônicos formais;
- A influência das transformações sociais.

Assim, foram repensadas normas que eram fixas até então, trazendo para a arte ocidental uma nova postura, como observa Luciana Paludo:

A arte se redimensiona através do estatuto constante de liberdade de expressão e formas; reflexo da época pós Segunda Grande Guerra Mundial, os sonhos democráticos se retro-alimentavam. Isso perpassava o terreno das artes e borrava fronteiras dos entendimentos que foram construídos até então. Nesse sentido, compreende-se que os modos de configuração, bem como os objetivos da arte passam por um redimensionamento de categorias. (PALUDO, 2006, p. 30)

A autora ainda acentua que o papel do artista também foi reformulado, comentando que: “Permeados pelas guerras, pelos inconformismos, e pelas novas teorias que surgiram na sociedade ocidental burguesa, a condição do artista na sociedade e na estética se renovou em todas as artes ”³. Sendo assim, os artistas partilhavam de um pensamento comum: o desejo de mudança e de liberdade, solicitando um novo posicionamento da sociedade perante seus trabalhos. Deste modo, vários deles foram aproximados por estes desejos abrindo espaços para a formação de grupos artísticos ligados por estes pensamentos como, por exemplo, o grupo artístico Fluxus.

³ PALUDO, 2006, p. 32

Este grupo fazia parte de uma revolução conceitual que se formava no mundo artístico entre os anos 50 e 60. O movimento Fluxus integrava grupos de artistas europeus, americanos e asiáticos. O termo foi utilizado pela primeira vez por um de seus fundadores George Maciunas. Segundo Renato Cohen os pensamentos do grupo ‘tentam reforçar a idéia, proposta por Marcel Duchamp, de que qualquer ato é um ato artístico, desde que seja contextualizado como tal’⁴. O grupo procurava levar a arte a um público vasto, por meio de atividades que eliminavam a prática tradicional dos artistas. Muitos foram os artistas que integraram este movimento, dentre eles podemos citar Nam June Paik que desenvolveu trabalhos em vídeo e performances musicais, Emmet Williams, Dick Higgins, All Hansen, Yoko Ono, entre outros, além de John Cage, que desenvolveu trabalhos muito importantes envolvendo a música.

A liberdade que procuraram nas questões da criação, um importante fator de mudança para os artistas, trouxe a inserção de diversos meios de expressão, de materiais e de procedimentos. Permitindo desta forma a expansão e o cruzamento das várias linguagens da arte.

Partindo destas relações entre arte e sociedade, como foi exposto, também é importante ressaltar os componentes artísticos precursores que foram fundamentais para construção da *performance*, que por sua vez, tiveram influência no desenvolvimento das características da linguagem.

1.2 A valorização do gesto em Jackson Pollock

Na década de 1950, a valorização do momento de criação surge como um fator importante para as investigações dos artistas, disseminando desta forma uma maior relevância para o domínio da idéia e do processo criativo sobre o resultado final da obra de arte. Segundo Cohen⁵ “era um prenúncio da mutação da arte contemporânea”.

⁴ COHEN, 2002, p. 59

⁵ COHEN, p. 15

Nos Estados Unidos, alguns artistas como Jackson Pollock⁶ (1912-1970), agregaram em suas produções questões que abarcavam a valorização do gesto.

...a pintura podia ser importante, mas o gesto participava da obra, era quase como uma representação do estado de espírito do artista, uma canalização da vida urbana que se vivia, sobretudo no novo pólo de arte: Nova York. O gesto, então, passa a ser um diferencial daqueles que queriam fazer sucesso com o Expressionismo Abstrato, rompendo com a figuração. (NEGRISOLLI, 2012, p. 148)

A esse contexto considera-se a influência trazida pelas artes do oriente, onde a importância do gesto fundamentava a criação do artista. Beatriz Ferreira Pires⁷, afirma que “esse olhar voltado para a arte chinesa nasceu do interesse pela doutrina zen-budista, que fez referência à necessidade de se abandonarem hábitos racionais de pensamento”. Também podemos mencionar a influência do Expressionismo Abstrato que considerou o inconsciente como centro do processo criativo, onde permitiu uma maior compreensão da interação do artista com seus materiais, considerando-os como parte constituinte de seu fazer. Jackson Pollock foi um dos representantes do deste movimento.

Este artista foi conhecido principalmente pelo método do *Dripping*, que consiste em pintar andando ao redor ou sobre a tela estirada no chão espalhando a tinta com gestos mais ou menos precisos. A tinta pode ser espalhada com a ajuda do pincel ou, no caso de Pollock, com outros meios como a própria lata de tinta. Retira-se desta forma a maneira tradicional de se fazer pintura, dando a ela outra função.

Por meio do *action painting* (pintura de ação), o pintor fez referência ao gesto, dando maior importância ao manuseio da tinta em sua pintura, buscando desta forma, a ideia do artista como o sujeito e objeto de sua arte. Com a tela estendida no chão, eram produzidas obras de forma espontânea e rápida. Como comenta Allan Kaprow⁸, “Aqui o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata

⁶ Jackson Pollock (1912-1970), um dos artistas mais importantes da pintura moderna norte-americana. Suas imagens foram criadas dentro de um abstracionismo gráfico intenso e violento, carregados de gestualidade e dinamismo.

⁷ PIRES, 2005, p. 68

⁸ Allan Kaprow In: Escritos de artistas, 2006, p. 40

do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue a fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais”.

Muitos de seus trabalhos foram produzidos com telas de grande porte, onde o artista respingava a tinta que colhia diretamente das latas sobre as telas, em que muitas vezes, ele próprio praticamente ‘entrava’ em sua pintura enquanto trabalhava como mostra a figura abaixo. O artista estabeleceu com isso uma espécie de arte corporal.

Figura 3



Jackson Pollock. Registro do artista pintando suas telas.

Disponível em:

http://entretenimento.uol.com.br/album/pollock_centenario_2012_album.htm acesso em:
10/03/17

As pinturas produzidas pelos gestos de seu corpo em ação se tornavam em um emaranhado de cores e de camadas excessivas de tintas, mostrando-se em uma pintura espessa, quase um ‘objeto tridimensional’ como podemos observar na figura abaixo.

Figura 4



Jackson Pollock. Number 8, 1949

Disponível em: <http://www.jackson-pollock.org/number-8.jsp>. acesso em: 10/04/17

Deste modo, com o *action painting*, há um direcionamento para a importância da movimentação do artista na ação que executa, desencadeando em uma maior reflexão sobre seu corpo como instrumento em relação com espaço-tempo, de modo que o artista passa a refletir também sobre a sua interação com o público. É importante ressaltar o papel do público neste momento, pois também mudam suas relações com as novas configurações na arte, onde a passividade é transformada em participação.

Compara-se ao movimento do artista sobre suas telas a ação executada em uma arena, pois seu ato de pintar traz relações evidentes não somente a sua pintura, mas a seu entorno:

A produção das pinturas de Pollock enfatiza a relação primitiva – a batalha –entre o artista e o objeto a ser criado. A energia física resultante dessa relação transformou o ato de pintar em possibilidade performática. A energia que o pintor lançava de seu corpo, diretamente sobre a superfície da tela, assemelhava-se à energia liberada dentro do espaço de uma arena e que, aos olhos do artista Allan Kaprow, era o suficiente para construir um ambiente constituído pelas relações entre um corpo, o espaço e os elementos ao seu redor. (CUNHA, __p. 21)

Neste período de sua produção, Pollock enfatizou seu processo de criação, pois várias de suas telas foram produzidas diante do público, transformando seu ato de pintar em um 'evento', aproximando-se assim, das primeiras características da *performance*. Apesar disso, na criação da obra de Pollock, o objeto ainda é a tinta sobre um plano, visto que o corpo passa a ser somente um 'canalizador', servindo para a ação na produção do objeto final: a tela.

1.3 O corpo como instrumento em Yves Klein:

A presença do artista por meio do ato da pintura permitiu que o corpo tornasse o próprio instrumento para esta forma de arte. Pinceis vivos utilizados por Yves Klein⁹ ao produzir seus quadros, reverberaram nestas questões relacionadas ao modo de se fazer pintura e a própria representação.

Na França em 1960, nas performances denominadas Antropometria Do Período Azul, Klein dirigiu modelos femininos que pressionavam seus corpos, previamente já banhadas de tinta azul, sobre papeis brancos presos a parede. Enquanto as modelos atuavam, vinte músicos tocavam a *Symphonie Monoton-Silence*, que se constituía em peça musical de 20 minutos com apenas uma nota contínua, seguida de 20 minutos de silêncio. A ação era realizada na seguinte seqüência: os corpos das modelos eram imersos na tinta, em seguida era feita a impressão na tela como exemplifica a figura 5, e após eram realizados cortes nas telas onde se apresentavam as Antropometrias. Weitemeir explana:

(...) para Yves Klein estas marcas constituíam a forma de expressão mais concentrada da energia vital. Como ele próprio afirmava, elas representavam a "saúde essencial ao ser", uma forma de captar a vida através dos vestígios deixados por um organismo vivo, simultaneamente no momento presente e transcendendo a materialidade transpessoal. (WEITEMEIR, 2005, p. 55 In NEGRISOLII, 2012.p. 150).

⁹ Yves Klein (1928-1962) foi um artista francês considerado como um precursor da arte contemporânea. Além de ser considerado uma das figuras mais influentes na arte européia de vanguarda do pós guerra, sendo ele um dos fundadores do Novo Realismo.

Figura 5



Yves Klein. Antropometrias. Imagem da ação das modelos.
Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2011/06/yves_klein_-_o_vazio_em_cada_um.html acesso em: 10/03/17

Deste modo esta técnica permitiu ao artista rever o nu a maneira não tradicional de representação. Klein apresentou uma demonstração da técnica na Galeria Internacional De Arte Contemporânea em Paris no dia 9 de Março de 1960. As pinturas resultantes são marcas estáticas simples e rastros dos corpos em movimentos como podemos observar na figura 6.

Figura 6



Yves Klein. A grande Antropometria Azul. Pigmento e resina sintética sobre papel montado sobre lenço. 287,8 x 430 x 4 cm. 1960
Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/la-gran-antropometria-azul-ant-105-2/> acesso em: 10/03/17

A forma com que Yves Klein produzia as Antropometrias estava ligada às práticas dos artistas do Accionismo Vienense. Estes artistas exploravam o campo de ação da pintura, tendo em vista certa ampliação das fronteiras tradicionais da pintura, utilizando-se assim de substâncias e objetos reais, como o próprio corpo humano.

1.4 Fronteiras entre arte e vida nas linguagens artísticas: a *Live art* e o *Happening*

A *performance* está relacionada a um movimento de ruptura chamado *Live Art*, que, por característica, tenta 'dessacralizar' as questões da arte, inserindo-se em espaços fora de instituições como museus e galerias, colocando a arte em uma posição modificadora. A *Live Art* traz a aproximação entre a arte e vida, estimulando o espontâneo em detrimento ao ensaiado. Segundo Cohen:

Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa performance de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. (COHEN, 2002, p. 38)

A *Live Art* desenvolveu-se no século XX com a proposta do acontecimento ao vivo, em geral, com práticas da arte da *Performance*. É o movimento que mais aproximou a arte e a vida nas produções dos artistas. Na busca de uma arte que se aproximasse do cotidiano, trouxe as ações do dia-a-dia o 'status' de arte. O termo não designa uma forma específica de expressão artística, mas abrange diversos processos e práticas experimentais.

Com o intuito também de tentar romper com a fronteira entre a arte e a vida originou-se o *Happening*. Um movimento artístico que surgiu na metade dos anos

60. O termo literalmente significa acontecimento ou evento, novamente um elemento característico da *performance*.

Beatriz Ferreira Pires salienta que o *Happening* “foi apresentado e criado sob a forma de multilinguagem, funcionando como ‘captor e processador’ de novas tendências”¹⁰. Neste movimento, atribui-se ao objeto artístico menos importância para que a composição se converta em um ‘evento’, para por em questão sujeito e objeto, não havendo separação entre artista, obra e espectador, tornando-se, desta forma, uma obra ‘coletiva’.

O *Happening* identificava-se com a idéia de surpresa, de experimentação sem compromisso com ideologias dominantes, como acentua Wagner Miranda Dias:

É uma forma de intervenção artística em que a experiência é aberta, livre, em que não se sabe o que vai acontecer não havendo uma preocupação com o resultado estético final e sim com o processo e a interação, pois se baseia no caos e é realizado em situações em que não há a clareza de limites. (DIAS, 2014 p. 139)

Sendo assim, o movimento buscava a extensão da vida cotidiana, por isso girava ao entorno de situações comuns. Caracterizando-se pela organização da simultaneidade de acontecimentos e estabelecendo relações entre artistas e o público sob a forma da solicitação dos sentidos.

Allan Kaprow (1927- 2006)¹¹ é o artista referente deste movimento, sendo ele um dos primeiros a produzir *Happenings*. Como observa Clovis Marcio Cunha, Kaprow enfatizava os sentidos para que isso retirasse o público do modo passivo, fazendo com que eles também participassem da obra.

Allan Kaprow acreditou que os sentidos do participante deveriam ser provocados durante a execução de um *Happening*, para que as ações “espontâneas” pudessem surgir. Efeitos sonoros, luzes, odores, objetos móveis, objeto de apelo tátil ou qualquer outra possibilidade de retirar o espectador de sua passividade tradicional foram inseridos. (CUNHA, p. 24)

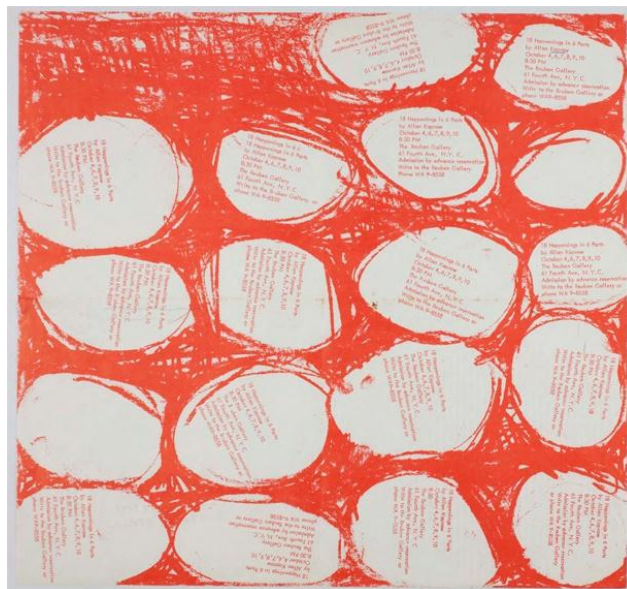
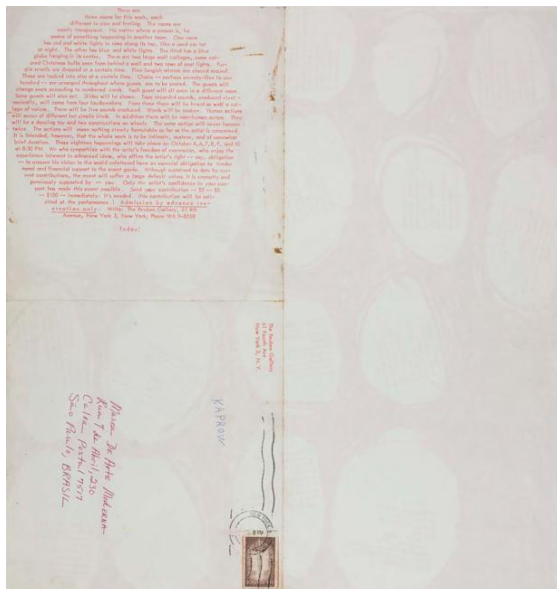
¹⁰ PIRES, p. 69

¹¹ Allan Kaprow (1927-2006) foi um dos artistas mais influentes ligados aos happenings na cena americana no final dos anos 50., visto que o próprio termo foi teorizado pelo artista.

A figura abaixo mostra uma carta pôster de Kaprow que contém um texto que traz uma provocação ao convidado, onde ao mesmo tempo em que relata a ação que poderá acontecer, pede uma contribuição, um patrocínio:

“Há três ambientes para esse trabalho, cada um diferente em tamanho e sensação. (...) Os convidados trocarão de lugar de acordo com as cartas numeradas. Cada convidado sentará uma vez em cada espaço. Alguns convidados também atuarão. (...) Pretende-se, no entanto, que todo o trabalho seja íntimo, austero e de alguma maneira de curta duração. Estes dezoito *happenings* acontecerão nos dias 4, 6, 7, 8, 9, e 10 de outubro às 20h 30. Quem simpatiza com a liberdade de expressão do artista, que gosta da experiência inerente às idéias avançadas, que admira o direito do artista – ou melhor, a obrigação – de apresentar sua visão irrestrita ao mundo tem a obrigação especial de gentilmente apoiar moral e financeiramente a vanguarda. (...) Mande sua contribuição – \$ 2 -\$ 5 -\$100 – imediatamente: é necessário. (Nenhuma contribuição será solicitada na performance). Admissão somente por reserva antecipada. Escreva: The Reuben Gallery, 61 4th avenue, New York 3, Nova York; Telefone WA 9-8558. Hoje!” (Trechos da tradução do convite. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=336>)

Figura 7



Allan Kaprow. 18 Happenings, em 6 partes: frente e verso do convite-carta-poster-declaração

Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=336> acesso em: 10/03/17

A série foi considerada um dos trabalhos mais famosos do artista, em conjunto com a inauguração da Galeria Reuben em Nova York. Desta forma Kaprow integrou a sua obra todos os elementos que a constituem, incluindo o entorno em que elas acontecem como as pessoas, o espaço, o tempo e as próprias características do ambiente. Allan Kaprow foi um precursor de seu tempo.

1.5 O corpo do artista como centro na criação da *Body art*

Quando Jackson Pollock começa a utilizar o movimento de seu corpo como elemento constitutivo para seu trabalho, é dado o início as relações da consciência de seu corpo no espaço, mas ainda ele serve de instrumento para a execução de um objeto, neste caso para as telas do artista. Na *body art*, expressão artística que surge em 1969, a questão do corpo é levada ao centro da criação artística, sendo ele encarado como o próprio objeto.

Estas investigações artísticas foram impulsionadas pelas descobertas científicas instauradas acerca do corpo, que desmitificaram mitos relativos à sua estrutura, como acentua Luciana Paludo, quando é atribuída a isso a maior circulação de informações.

Ainda sobre as descobertas científicas acerca das constituições do corpo, constata-se que, a cada elucidação, a ciência perturbava o antigo regime dos signos vigentes. As informações passariam, gradativamente, de um circuito fechado de estudiosos, para um maior número de pessoas. No século XX isso se intensifica com a grande circulação de informações. Esses fatores propiciaram, ao grupo humano ocidental, a revisão de vários mitos e dogmas concerne a sua estrutura. (PALUDO, 2006 p. 51)

A *body art* então, surge em meio a esse contexto, baseando-se no experimentalismo dos anos 60. Nesta forma de arte o artista coloca-se diretamente na obra, utilizando seu corpo como instrumento. Segundo Beatriz Ferreira Pires, nos anos 60, além do fator da quebra das formas tradicionais de representação, um segundo fator seria a valorização do corpo, “que passa a ser visto como um

território, como um espaço de reterritorialização”¹². Assim, o corpo do indivíduo passa a ser um corpo social utilizado para identificar idéias do grupo que pertence, fazendo um retorno as experiências já vividas, considerando o corpo como centro das relações existenciais e potência de liberdade. Como acentua Viviane Matesco¹³ no texto ‘Corpo-Objeto’, sobre as relações do artista na *body art* o denominador comum era “a afirmação de um corpo puro e primitivo, eliminando a exaltação à beleza a que está submetido pela arte durante séculos, para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem”. O corpo então é investigado por sua transcendência e pela superação de seus limites físicos, agregando também a isso componentes ritualísticos.

O artista da *body art* busca desta forma, um retorno as origens primitivas do ser humano, incluindo o resgate das relações do consciente com o inconsciente por meio de modificações corporais. A dor então é levada a um aspecto relativo à transcendência do corpo, muitas vezes elemento central dessas modificações. Segundo ainda Matesco¹⁴:

A descoberta do corpo pela arte, nos anos 60, significava uma subversão de tabus e interditos, e tornava o espectador testemunha da transgressão das regras socioculturais. Contra a hipocrisia do sistema e o apelo à autenticidade, constrói-se o mito de um corpo puro. Nesta conjuntura, as ações dos artistas associados com o *Fluxus* e *Happenings* marcam a dimensão histórica e social da vida: o corpo como lócus do “eu” e o sítio onde o domínio público encontra o privado. (MATESCO, 2012, p. 531)

Assim a Body Art passa a utilizar em suas ações substâncias reais, como sangue, espermatozoides, além de intervenções corporais, afirmando por meio disso um corpo puro e primitivo, trazendo o corpo a sua verdadeira função.

Uma artista referencial que se utiliza das características da *body art* é a francesa Orlan (1947)¹⁵. A artista praticamente transformou seu corpo em uma ‘obra em construção’, intervindo por meio de cirurgias plásticas filmadas ou transmitidas ao vivo. A *performer* dialoga desta forma, com as relações entre a imagem da

¹² PIRES, p. 69

¹³ MATESCO, 2012, p. 2990

¹⁴ MATESCO, 2012, p. 531

¹⁵ Orlan é uma artista francesa que usa o corpo como suporte para sua arte.

mulher contemporânea e a imagem da mulher da história da arte. Segundo Vieira¹⁶ a artista, por meio das cirurgias 'procura transformar seu próprio corpo em lugar de debate público sobre o estatuto do corpo para a sociedade contemporânea'.

Em 1990, Orlan realiza sua primeira *performance* cirúrgica (figura 8), que nasce de um incidente onde a artista teve de submeter-se a uma intervenção em caráter de urgência, quando participava de um festival de performances em Lyon, onde aproveitou e produziu vídeos e fotografias deste procedimento cirúrgico. A partir deste incidente a artista o encara como inspiração para as performances seguintes, por meio do qual, o corpo é inscrito como matéria para fundamentar críticas com estereótipos da imagem da mulher na história da arte. Segundo Gonzaga:

De fato desde suas primeiras apresentações, ORLAN dirige sua atenção para o problema da presença histórica do corpo feminino como objeto de interesse da pintura – e da escultura – na tradição da arte ocidental. (GONZAGA, 2012, p. 802)

De 1990 a 1993, a artista, então, realizou cirurgias plásticas filmadas e transmitidas ao vivo, onde a intenção era transformar seu rosto, utilizando-se de referências femininas da história da arte.

Figura 8



Orlan, imagem da primeira performance cirúrgica filmada. 1990
Disponível em: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>

¹⁶ VIEIRA, 2010, p. 97.

Em suas performances cirúrgicas a artista adiciona ao seu rosto a testa de Monalisa, o queixo de Vênus de Boticelli, entre outras partes de rostos de representações de pinturas de mulheres da tradição ocidental. Na cirurgia filmada intitulada 'A Reencarnação da santa Orlan' (figura 9 e 10), a artista assume novamente, imagens de mulheres da iconografia tradicional. Neste momento ela utiliza as imagens de santas. Com isso, Orlan traz para o âmbito artístico problemáticas da condição feminina, além de crítica aos conflitos identitários, componentes centrais nas construções das performances da artista.

Figura 9



Orlan. A reencarnação se Santa Orlan. Performance, 1993

Disponível em: <http://gabinetedejeronimo.blogspot.com.br/2012/05/reencarnacao-de-santa-orlan-e-o.html>. acesso em: 10/03/17

Figura 10



Orlan. A reencarnação se Santa Orlan. Performance, 1993
Disponível em: <http://gabinetedejeronimo.blogspot.com.br/2012/05/reencarnacao-de-santa-orlan-e-o.html>. acesso em: 10/03/17

Assim Orlan, por meio das intervenções desestabiliza as idealizações do discurso da beleza feminina construída culturalmente, propondo uma nova percepção perante seu corpo. Segundo Falbo e Freire, na versão da artista:

(...) ainda que alguns interpretem sua obra – em decorrência de sua nacionalidade francesa – pelo viés da busca da beleza, esta pouco tem a ver com a vaidade. Suas performances são, antes de qualquer coisa, tentativas de alcançar a última fronteira da arte, que é também a primeira: o próprio corpo. (FALBO; FREIRE, 2009, p. 193)

A arte de Orlan desta forma, valendo-se de referenciais culturais fortemente estabelecidos, provoca estranhamentos desconstruindo e reconstruindo sua imagem por meio de cirurgias. Com isso a artista faz com seu trabalho artístico, fortes críticas contra estereótipos femininos construídos pela cultura.

Podemos afirmar desta forma, que todos estes fatores sociais e artísticos, contribuíram para a consolidação da *performance* como arte permitindo sua continuidade nos processos de criação de muitos artistas, além de promover infinitas possibilidades para suas investigações como linguagem perante as novas concepções.

2. A PERFORMANCE ART:

2.1 Considerações:

A *performance* é uma arte híbrida, pois condensa variadas linguagens em sua estrutura, como o teatro, as artes visuais, a dança, a música, etc. Esta linguagem é fruto de uma série de manifestações sociais que ocorreram entre as décadas de 1950 a 1970, que repercutiram na própria arte. Com o intuito do rompimento ao convencionalismo da arte estabelecida, esta linguagem possui característica investigativa. Ela sinalizou o surgimento de novas orientações que constituíram a cena artística deste período, caracterizando-se pelo direcionamento das criações artísticas com a inserção das coisas do mundo, considerando relações entre arte e vida cotidiana. Desta forma, esta linguagem rompeu barreiras expandindo o campo das artes para novas experiências culturais nesta época.

Diferentemente das primeiras performances nos anos 60, onde ela percorreu a improvisação e o ato espontâneo, quando esta linguagem firma-se como arte na década de 70, há uma preocupação maior com suas questões estéticas, agregando uma maior delimitação para seu território como linguagem artística. Como aborda Pires:

Na performance, o planejamento da ação – expressão cênica – a incorporação da tecnologia visam a um resultado estético mais apurado e, portanto, a um melhor entendimento da mensagem veiculada.(PIRES, 2005 p. 73)

Apesar disso a *performance* não abandona por completo seu princípio de improviso, pois o improviso permite a presença do acaso e do efêmero, elementos constitutivos da linguagem. Pode-se dizer também que, na maioria das vezes, não há uma lógica narrativa na elaboração de uma *performance*. Segundo Cohen¹⁷, ‘a *performance* rompe com o discurso narrativo, onde a história passa a não importar tanto mas o ‘como’ aquilo está sendo feito’ é o que é evidenciado.

A ação para ser compreendida como uma *performance*, teoricamente deve estar acontecendo no aqui e agora. Logo uma fotografia da ação não comportaria a

¹⁷ COHEN, p. 66

afirmação da mesma. A *performance* caracteriza-se também pela estrutura do 'evento', repetidas poucas vezes e realizadas em espaços que muitas vezes foge aos tradicionais, como em praças, ruas, galpões, etc. Este fato proporciona um encontro diferenciado com o público, pois muitas vezes as ações pretendem aproximar o público da ação do *performer*, bem como a colocação da situação ao imprevisto, pois o público não sabe o que irá acontecer. Isto proporciona ao espectador uma quebra com a representação aproximando-o das situações da vida, como acentua Cohen¹⁸, "à medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e, portanto, para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco".

Para muitos a *performance* é um conceito em aberto pois é uma linguagem de infinitas possibilidades e porque também é considerada uma gênero artístico em transformação desde sua origem. Xavier exemplifica isso comentando que:

A definição especifica-se quando falamos de arte da *performance*. Trata-se aqui de uma modalidade nas artes ou uma manifestação artística que exprime uma articulação entre as artes plásticas ou visuais, e as artes dramáticas ou do espetáculo. (XAVIER, 2011, p. 13)

Vários pesquisadores e teóricos se apoiaram a elementos diversos para analisar esta forma de arte, procurando estabelecer seus conceitos e propostas, tornando-se pesquisadores representativos desta linguagem propondo uma ampla fundamentação em cima do tema

Renato Cohen¹⁹ é um dos autores que compartilham da configuração de uma arte que se constitui de outras linguagens. Pesquisador brasileiro, fundamentou a *performance* como uma arte de 'fronteira' com o teatro. 'Fronteira' como a própria palavra sugere, pode ser considerada como a demarcação de algo. Nesta perspectiva a *performance* marcaria algo que termina: a quebra dos modos tradicionais artísticos; e marcaria também o começo: a nova configuração de se fazer arte, abrangendo desta forma todas as linguagens artísticas. Assim a atividade

¹⁸ COHEN, p. 97

¹⁹ Renato Cohen, performer, diretor, pesquisador e ex-professor do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e do Departamento de Teatro da UNICAMP - Universidade de Campinas

de fronteira se estabelece pela necessidade de rompimento com as formas estéticas já estabelecidas 'num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação' segundo Cohen²⁰.

Em seu livro '*Performance como Linguagem*²¹', o autor considera o tempo, o espaço além do corpo como elementos essenciais desta manifestação artística. Como o ele mesmo comenta a *performance* 'é uma expressão cênica'. Segundo Cohen:

Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. (COHEN, 2002, p. 30)

Esta linguagem estaria ligada então a função entre espaço e tempo, deste modo a *performance* deveria estar acontecendo no aqui e agora. Também Cohen considera o artista da Body Art, por exemplo, como o *performer* sendo um 'artista cênico', pois o artista sendo sujeito e objeto da arte transforma-se em um sujeito atuante.

Já Roselee Goldberg, identificou algumas das características da *performance* nas artes de vanguarda, como nas manifestações futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas.

Jorge Glusberg, referencia movimentos, artistas e eventos, que caracterizavam especificidades desta manifestação artística, chamando de pré-história da *performance*. Marcel Duchamp seria o representante da chamada pelo autor, pré-história. O autor considera poetas, pintores, músicos, etc, grupos de pessoas que buscavam um 'reestudo' ao se tratar dos objetos de arte. Glusberg considera a *performance* como desdobramento da Body Art, pois esta forma de arte já referenciava o corpo do artista como essência de sua arte.

Outra característica desta manifestação artística é a relação que um *performer* estabelece com o público, sendo a *performance* uma forma de despertar a

²⁰ COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de criação*. Perspectiva, São Paulo, 2002. Pg. 26-27.

²¹ Ibidem.

atenção dele. Para Matesco a linguagem ‘residiria na relação emissor e receptor por ser um ato de comunicação’²². A autora explica:

Dessa maneira, a performance tenta resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo a descoberto a distância real entre as convenções sociais e os programas instituídos, e o corpo tomado como elemento do processo artístico. (MATESCO, 2012, p. 108)

Desta forma o corpo tem papel fundamental no ato comunicativo proposto pelos artistas, estabelecendo códigos e mensagens, sendo o corpo um novo campo a ser explorado.

Na performance *Rhythm 0* (1974), Marina Abramovic²³ testa estas relações entre o público e o performance. Com a seleção de 72 objetos, alguns de cunho inofensivo e outros que poderiam causar dor e até mesmo a morte, a artista permanece durante seis horas permitindo que os espectadores manipulassem seu corpo como bem entendessem. Entre os objetos escolhidos faziam parte uma rosa, uma pena, um bisturi e até mesmo uma única bala e uma arma, colocando desta forma, em risco a vida da própria artista.

Figura 11



Marina Abramovic. *Rhythm 0*. Performance, 1974

Disponível em: <https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/19/marina-abramovic-a-revelacao-da-natureza-humana-5/> acesso em: 10/04/17

²² MATESCO, 2012, p. 108

²³ Marina Abramovic (1946) artista sérvia que trabalha a performance, os limites do corpo e as relações do artista com o público.

A performance no começo corria de maneira tranqüila até que em algumas horas algumas pessoas começaram a agir de forma agressiva, até que em um determinado momento, um dos espectadores aponta a arma para a artista. Ao término Marina Abramovic caminha em direção ao público nua com o corpo machucado.

Marina Abramovic iniciou sua carreira nos anos de 1970, onde explorava a linguagem da pintura até que decidiu fazer do corpo próprio sua própria arte. A artista foi uma das primeiras a desafiar os limites corporais. Desde seus trabalhos iniciais, a dor, sofrimento e a resistência física foram elementos centrais em sua criação. Como por exemplo, a performance *Lips of Thomas*, onde a artista se chicoteia e com uma navalha desenha em sua barriga uma estrela. No fim da ação ela deita em uma estrela feita de gelo sob um aquecedor. Na ação *Rhythm 5* (1974) (figura 12), quase a levou a artista a morte. Abramovic coloca fogo em uma estrela de madeira. Joga no fogo pedaços de unhas e cabelos que ela mesmo corta. Após a artista deita-se no meio, o que desencadeia na falta do oxigênio a sua volta e assim, Marina acaba desmaiando durante a performance. A artista acaba sendo levada com queimaduras na cabeça e no corpo para o hospital.

Figura 12



Marina Abramovic. *Rhythm 5*. Performance, 1974

Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,veja-10-performances-historicas-e-polemicas-de-marina-abramovic,1644231> acesso em: 10/03/17

Mais recentemente, aos 63 anos, Marina Abramovic, em *The Artist is Present*, realizada no MoMA, ela permanece sentada em silêncio por sete horas todos os dias durante três meses. Os espectadores podiam sentar-se em sua frente e permanecerem o tempo que achassem necessário como mostra a figura 13. As reações do público foram as mais diversas e surpreendentes.

Figura 13



Marina Abramovic. *The Artist is Present*. Performance, 2010
Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964?locale=en> acesso em: 10/03/17

Abramovic sem dúvida é uma artista marcou a linguagem da performance, visto que seu corpo foi fundamental para expressar sua arte. Podemos salientar que já a partir dos anos 70 a *performance* torna-se uma manifestação que implica em questões mais estéticas, como já se esclareceu anteriormente, porém já se via incorporações midiáticas atreladas as ações dos artistas como forma de maior capacidade de comunicação.

A partir dos anos 1980/90 o uso das novas tecnologias (web-art, arte telemática, net art) se intensifica ainda mais, trazendo a *performance* novas possibilidades, porém isso colocou em discussão conceitos próprios da linguagem como os de espaço e de presença do *performer* mediados por estes novos recursos tecnológicos.

Também o vídeo passa a ser bastante utilizado. Muitos deles encenados em locais privados e apresentados ao público na forma de instalações, vistas desta

maneira como a extensão das ações ao vivo. Não mais como forma de documentação, mas como parte constituinte das *performances*.

Este questionamento perante este novo contexto envolvente a *performance* é trazido no texto 'A fotografia como documento primário e performance nas artes Visuais de Regina Melim, trata da discussão relativa a documentação e a produções dos registros das ações performáticas, que muitas vezes se fazem efêmeras e constituem sua existência apenas no momento da ação. Desta forma muitos artistas se utilizam dos vídeos e fotografias como forma de registro da ação, porém isto se dá na questão em que artistas se valem das ações realizadas apenas com a presença da câmera, resultando ou não nas formas de apresentação para o público. Sendo assim, a *performance* não se daria pela realização ao vivo, mas através de imagens que podem ser apresentadas para o público com a utilização de fotografias, vídeos ou relatos escritos.

Regina Melim aborda esta questão através do que ela chama de 'ação sem audiência'. Isto se dá pelo fato de que uma *performance* para ser considerada como tal é apresentada para uma audiência, que acontece geralmente ao vivo, utilizando-se de vídeos e fotografias apenas como forma de registro da ação. Já para a ação sem audiência geralmente acontece em ambientes privados e que poderá ser vista após a realização da ação por meio de imagens como resultado final.

Como exemplo o Artista brasileiro Amilcar Packer, onde parte de seu trabalho são produzidos com a câmera como única testemunha de suas ações e que após são transformadas em *Stills* disponibilizados ao público através de exposições. A figura 14 é um exemplo dos *Stills* produzidos por Packer.

Figura 14



Amílcar Packer. Fotografia, still nº 36, 1,80 cm x 1,20 cm.1999

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5179/sem-titulo> acesso em: 10/03/17

O próprio artista denomina seu trabalho como *ações orientadas para a fotografia* de forma a deixar explícito este meio, além de vídeos, considerando estes resultados em que a recepção se daria.

Outra forma de se pensar a *performance* é por meio da tele-presença. Uma arte que é mediada pela tecnologia. Desta forma a ação performática pode ser executada em tempo real ou quase simultâneo podendo utilizar-se do vídeo ou computador. Um exemplo disso é o trabalho realizado pelo grupo *Corpos Informáticos*. Formado em 1992, este grupo artístico produz práticas e reflexões baseadas em performances pensando a presença o corpo frente as tecnologias. *Corpos Informáticos* realiza *performances* em tele-presença, composições urbanas na cidade e na web, sendo desta forma, vídeo-arte, web-arte ou simplesmente arte.

2.2 A *Performance* no contexto brasileiro

Na produção nos anos 70, período da consolidação da *performance* como linguagem, os artistas brasileiros direcionavam seus discursos perante o contexto social e político, o que os diferenciou um tanto dos artistas europeus e norte-americano da *Body Art*, por exemplo. O corpo é o instrumento para afirmação desses discursos sendo ele pleno. Vive-se por meio das obras dos artistas o corpo encarnado, vivo, político, sexual e subjetivo, configurando-se a multiplicidade de sentidos e direções.

Também a cidade tornando-se espaços para intervenções dos artistas. E a obra de arte é vista como algo comerciável, desta forma o produto da obra perde sua importância para dar lugar as qualidades expressivas. Assim o corpo assume a expressão artística como maneira de desvincular a arte do vetor econômico que acessava as produções de arte, sendo então a *performance* a linguagem que se dizia em não atender este mercado pois não poderia ser vendida, já que se fazia de forma efêmera.

Como apontamos anteriormente em alguns períodos da história da arte já se faziam presentes ações que antecederam a *performance*, e que continham elementos desta linguagem nas poéticas de artistas. No Brasil isto não foi diferente.

Introduzindo a noção de *Happening*, no Brasil, deve-se aos artistas Nelson Leiner e Wesley Duke Lee. Flávio de Carvalho seria então um precursor das ações ditas performáticas. Delineando o desenvolvimento desse processo, temos as poéticas de Hélio Oiticica, Ligia Clark e Ligia Pape, que propuseram ao público ações baseadas em experiências sensoriais. Antonio Manuel é símbolo da postura assumida pelos artistas da década de 70, que se impregnaram a expressão de um posicionamento político que questionava o elitismo da cultura e do sistema. Acentuando um caráter multidisciplinar na arte, com a abrangência de atividades artísticas, muitos trabalhos envolvendo o corpo são realizados em diversos suportes. O confronto direto com a câmera e o artista, por exemplo, foi um tema discutido pela *performance*. A artista Letícia Parente é exemplo desta forma de fazer *performance*.

Em 1963 Wesley Duke Lee ²⁴ provoca o primeiro *Happening*, em uma exposição no João Sebastião Bar na cidade de São Paulo. Considerada na época uma exposição pornográfica, pessoas utilizavam lanternas para ver os quadros. Em 1966 o artista cria junto com Nelson Leiner e Geraldo de Barros a Rex Gallery, com o intuito de formar uma cooperativa de artistas. Porém após uma série de problemas a galeria acabou sendo fechada. Como evento final da Rex Gallery, foi realizado o *Happening* de Nelson Leiner intitulado *Exposição-não exposição*, onde o artista propunha ao público cortar correntes que prendiam os quadros presos as paredes para levar quantas podiam.

Assim no Brasil, os *Happenings* surgiram ligados a insatisfação com a quase inexistência de um sistema formal de arte e com claras referências as condições do mercado de arte.

É o caso de Flávio de Carvalho ²⁵, engenheiro, arquiteto, pintor expressionista, sociólogo, escritor e artista experimental do corpo. Suas ações já são consideradas como representativas dos primeiros movimentos da arte da *performance* no contexto artístico nacional. Uma das primeiras ações que o artista realizou foi a “Experiência nº 2”, no início da década de 1930. A obra caracterizou-se pela ação do artista em caminhar na direção contrária em uma procissão católica, utilizando um chapéu verde. Com esta ação de caráter inusitado, ele buscou pesquisar a reação dos fiéis diante da situação criada pelo artista. Em 1956, também em São Paulo, o artista realizou a “Experiência no 3” (figura 15), trabalho elaborado e desenvolvido como uma passeata no Viaduto do Chá. Como comenta Santos:

Nessa outra ação, o artista desfilou com saia e blusa de mangas curtas e bufantes o “Traje Tropical” – uma crítica ao vestuário de modelo europeu adotado em países de clima tropical como o nosso. Com essa atitude de “antropofagia cultural”, o artista apontou para as questões relacionadas ao olhar do estrangeiro sobre as ditas culturas “exóticas” e antecipou as discussões propostas pela vertente pós-colonial da performance muito explorada por artistas como Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco. (SANTOS, 2008, p. 21)

²⁴ Wesley Duke Lee (1931-2010), desenhista, gravador, artista gráfico e professor, pioneiro na incorporação dos temas e da linguagem pop no Brasil.

²⁵ Flávio de Carvalho (1899-1973), pintor, desenhista, arquiteto, engenheiro, desenvolve atividades em várias áreas artísticas e intelectuais de forma inovadora e provocativa.

Figura 15



Flávio de Carvalho. Experiência nº 3. Performance, 1956

Disponível em: <http://ocristaoeasaia.blogspot.com.br/2015/06/a-experiencia-n-3-de-flavio-de-carvalho.html>

Nos trabalhos de Hélio Oiticica²⁶ o público era convidado a participar da obra, vestindo e interagindo, uma vez que seu trabalho se faz como um convite a ação, pois sem a participação do público a obra torna-se fora de sua proposição. As instalações artísticas propostas pelo artista, propunha ao público experimentar sensorialmente o corpo por meio do contato de diferentes materiais e texturas, com os 'parangolés' e os penetráveis.

Figura 16



Hélio Oiticica. Penetrável Magic Square 5, De luxe. Escultura, 1977

²⁶ Hélio Oiticica (1937-1980), artista performático, pintor e escultor. Participou do Grupo Frente em 1955 e 1956, e em 1959, passou a interagir com o Grupo Neoconcreto, abandonando trabalhos bidimensionais e criando relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis. Suas obras de cunho experimental e inovador, baseia-se em experimentos com a participação ativa do espectador.

Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/invencao-da-cor-penetavel-magic-square-5-de-luxe/>

Ligia Clark²⁷ artista mineira com vivências no Rio de Janeiro e no exterior realizou pesquisas com experimentações corporais e a psicanálise, objetivando aproximar arte e vida em suas produções. Em suas obras explora objetos que apresentavam formas e cores caracteristicamente neoconcretas e chega ao conceito de corpo enquanto casa, à experiência do corpo no contexto artístico/terapêutico. Os trabalhos exigiam a participação do público por meio da manipulação dos objetos. Isto pode ser visto com a proposta dos bichos (figura17), que se iniciou em 1960, onde objetos metálicos, geométricos que se articulam por meio de dobradiças, requerem a participação do público.

Figura 17



Lygia Clark. Bicho Linear. Alumínio, dimensões variadas. 1960
Disponível em: <http://sonhosealegrias.blogspot.com.br/2010/12/os-bichos-de-lygia-clark-linha-para.html> acesso em: 10/03/17

No final da década de 60, Ligia Pape desenvolve experiências com a participação do público. Em trabalhos como Divisor, O Ovo e Roda dos Prazeres, a artista evidencia o corpo do espectador ao qual é estimulado tanto sensorialmente quanto emocionalmente.

²⁷ Lygia Clark (1920-1980) Pintora e escultora que abordou, em seu trabalho, questões relativas a elaborações de novas linguagens. Gradualmente seu trabalho passou de suportes bidimensionais para tridimensionais e processuais, dedicando-se também a experiências sensoriais.

Roda dos prazeres (figura 18), por exemplo, consiste em um círculo de tigelas com líquidos coloridos, onde o público pode experimentar o 'sabor' das cores. Ao sugerir aos espectadores a experimentação das cores, a artista permite aguçar os sentidos, como neste caso, além da visão, feita pelas cores, o paladar é aguçado.

Figura 18



Ligia Pape. Roda dos Prazeres. 1968

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14847/roda-dos-prazeres>.
Acesso em: 08/04/17

Oiticica, Ligia Clark e Ligia Pape propunham vivências que dependiam exclusivamente da participação do espectador, abrindo desta forma novos caminhos na arte. Assim amplia-se a percepção e a consciência do sujeito.

Antonio Manuel²⁸, também foi um artista importante nesta época. Português radicado no Brasil, na década de 1970, inscreveu seu trabalho no 19º Salão Nacional de Arte Moderna, onde foi recusado. Seu trabalho intitulado 'O corpo é a Obra' era composto por seus dados pessoais e medidas do corpo do artista. Como resposta ao júri que o recusou, o artista apresentou-se nu, descendo as escadas do Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro na abertura do evento. Como mostra a figura 19.

²⁸ Com utilização de várias formas de expressão, a obra de Antonio Manuel traz um caráter de inquietude e de constante reflexão sobre o contexto social e político brasileiro.

Figura 19



Antonio Manuel. O corpo é a obra. Performance. 1970
Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33777/o-corpo-e-a-obra>>

Desta maneira Antonio Manuel põs em discussão relativa ao espaço institucional da arte, refletindo com sua ação como se conduzia questões como estrutura de seleção, montagem e exibição da obra, exaltando a liberdade artística acima de tudo.

Em 1974, Letícia Parente²⁹ realiza o trabalho Marca Registrada que consiste em um vídeo onde a artista borda as palavras 'Made In Brasil', sobre a própria planta dos pés, figura 20.

Figura 20



Letícia Parente. Marca Registrada. Video performance. 1974
Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/93046>

²⁹ Letícia Parente é uma artista pioneira da vídeo arte no Brasil.

Com uma agulha, linha preta e o filme Super-8 In Out, a câmera fixa na boca, que está inicialmente tapada com fita adesiva, e que após tenta articular algum discurso. Este trabalho da artista está ligado a censura e impossibilidade de expressão que se fazia evidente no histórico desta época.

Podemos citar ainda Hudnilson Jr. O artista utilizou-se também de outro meio tecnológico de sua época, a máquina de Xerox, onde realizou performances xerocando partes de seu corpo ao vivo. Também podemos citar Guto Lacaz e o Grupo Rex, dentre outros artistas que foram fundamentais na nova cena artística do Brasil, visto que propunham ao corpo e ao público uma nova forma de procedência e participação perante uma obra.

Deste modo então a *performance* construiu seu percurso e se firmou como linguagem artística agregando a sua estrutura as transformações sociais e artísticas que conduziram a época de seu surgimento até os dias atuais.

3. O CORPO OBJETO DE CRIAÇÃO ARTISTICA

Meu corpo é elemento principal de minha poética, sendo ele questionado por sua imagem através da fotografia ou por sua presença por meio da *performance*. Meu questionamento parte da relação da cultura ocidental que impõe um ideal de corpo que muitas vezes foge de nossa realidade. Esta imposição faz com que não aceitemos nosso corpo como ele é procurando formas de modificá-lo externamente também e em suas imagens por meio das redes sociais.

Partindo desta premissa considera-se a reflexão dirigida à condição do corpo como suporte para a arte, caminha-se pela inserção do corpo do artista como objeto de criação, considerando-se assim, a *performance* a linguagem que se inscreve numa relação ativa com o corpo, mas também com o discurso do corpo. Segundo Paludo:

Nesse todo, a maneira que o corpo se posicionou nas artes visuais se transformou: saiu, através das proposições e atitudes dos corpos, da representação da tela, ou da metáfora das partes, para vir à obra, na *performance* – vivo, em tempo e espaço real, na apresentação de sua totalidade. (PALUDO, 2006, p. 45)

Deste modo é pontuado o corpo neste capítulo, enquanto corpo vivo, sujeito e objeto da arte, um corpo transmissor de sentido para quem o utiliza como arte e para o espectador.

3.1 Concepções do corpo representado: considerações

O corpo tornou-se o foco de pesquisa por um grande período na história ocidental, implicando diversos debates e questionamentos envolvendo suas problemáticas. Refletir sobre o corpo significa pensar em sua *performance*, seus limites e sua subjetividade. Segundo Goellner³⁰ ‘um corpo não é apenas um corpo, mas também seu entorno’. Partindo daí podemos considerar o corpo aliado desta forma as construções culturais. Nas artes foi e ainda é representado de diversas formas como comenta Beatriz Ferreira Pires:

Nas artes plásticas, esse corpo massacrado, investigado, bombardeado por informações e sujeito a códigos culturais que se alteram numa velocidade nunca antes vista, passa a ser utilizado e representado nas mais diversas formas. (PIRES, 2005, p. 68)

Visto que o corpo foi articulador de muitas reflexões ao longo da história ocidental influenciando diretamente em suas diversas concepção e representação no âmbito artístico, é feito um pequeno percurso do corpo na arte para que tenhamos um maior entendimento de sua abordagem nos dias atuais.

Começamos pelo Egito, onde a ciência e a magia caminhavam juntas. Os egípcios tinham o intuito de resguardar o corpo para o retorno da alma, principalmente dos faraós e autoridades maiores, pois eram considerados divindades como os deuses. A representação e a conservação do corpo asseguravam a imortalidades dos indivíduos. Deste modo, foram desenvolvidas técnicas para que se alcançassem esses objetivos. Além da escultura e pintura realizadas na época, o embalsamento foi desenvolvido por parte da ciência na intenção da conservação dos corpos. Como salienta Pires:

Tendo como objetivo garantir a imortalidade, a arte, para os egípcios, estava intimamente ligada a magia, e, pelo mesmo motivo, o local onde mais frequentemente se apresentava era no interior das pirâmides, conforme Gombrich – túmulos projetados de modo que sua forma externa, ao apontar para o céu, facilitasse o percurso de ascensão da alma dos que ali estavam sepultados. A ela cabia a função de assegurar ao indivíduo a imortalidade da alma e propiciar que sua existência desencarnada fosse similar a sua vida terrena. (PIRES, 2005, p. 27)

³⁰ LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.) 2007, p. 29

Nesta perspectiva, a representação egípcia baseou-se em algumas maneiras de se tentar vencer a morte.

Já com os Gregos houve uma nova forma de se perceber o corpo, com isso sua representação perde seu elo com a vida eterna. Partindo dos conhecimentos dos egípcios, os gregos desenvolvem maior expressividade por meio da escultura. O corpo antes estático torna-se um corpo animado, ou seja, um corpo mais próximo do corpo humano. Sua representação toma o corpo em qualquer posição e movimento. Segundo Pires ‘o que antes buscava ser apenas uma representação exata das áreas que definem o corpo humano ganha “movimento” e passa a apresentar atitude³¹’. Por meio da harmonia e racionalidade, os Gregos buscavam um ideal de corpo harmônico e quase que comparado a ordem divina. O corpo masculino é o que melhor representa este ideal.

No período do Império Romano há uma alteração expressiva com relação aos valores atribuídos ao corpo, pois aí se vê o advento da religião Cristã. O corpo que era até então objeto de admiração e prazer, passa a ter outra conotação. O corpo não seria o que identifica um homem, mas sim seu espírito. A dor, o sacrifício, a abnegação do prazer tornam o indivíduo digno de Deus.

Neste período, a beleza física não era cultuada e qualquer coisa que evocasse a libido deveria ser censurada. O corpo deixa de ser retratado nu e passa a ser representado de forma bem mais realista – além de não utilizar retoques para embelezar o indivíduo, o artista enfatiza a geometria, as estruturas simétricas bilaterais e as proporções dimensionais. (PIRES, 2005, p. 35)

Na chamada Idade Média, as noções perante o corpo ganham outras possibilidades com as descobertas da fisiologia, revelando as funções internas do corpo. Desta forma além do espírito abordado pelas questões cristãs, a ciência faz com que ele seja visto como um instrumento do estado da alma. A partir daí a arte ganha uma nova função: a de transmitir aos que não sabiam ler os ensinamentos cristãos. Os artistas não se preocupavam com o corpo representado de forma semelhante com o real, pois não era ele que importava, mas a alma.

Mais adiante, com o período do Renascimento, o corpo é guiado pelos

³¹ PIRES, 2005, p. 32

métodos científicos. Ele torna-se objeto de estudo e de experimentações, sendo ele alvo de controle e disciplina visando a saúde corporal.

Um dos representantes deste período foi o artista Leonardo da Vinci. Grande estudioso da anatomia representou o corpo humano não somente em sua forma exterior, mas também seu interior com pesquisas incluindo musculatura, ossos e órgãos internos. Para isso utilizou técnicas de dissecação de cadáveres. O corpo assim é representado graças a incorporação exata da anatomia, deixando de ser objeto distante.

Dando mais um salto na história alcançamos a modernidade. Foi com o surgimento das ciências modernas o homem ganha uma nova concepção perante seu corpo. O homem moderno então se torna responsável pela produção de conhecimento atribuindo a isso a racionalidade no lugar antes dado as restrições religiosas.

Nas artes prevalece a liberdade de escolha e não mais guiado pela religião ou pelo governo, mas possuem maior autonomia progressiva e intelectual. E as invenções tecnológicas tais como a fotografia permite ao artista de se desobrigar em expressar sua arte de forma realista, possibilitando uma maior divulgação e reprodução de seu trabalho.

A partir do século XX, período correspondente a contemporaneidade, o corpo ganha evidencia com as tecnologias e comportamentos. O desejo de um corpo perfeito levou ao homem uma busca excessiva ao padrão de beleza ideal. Na arte o corpo torna-se não só representação deste sujeito na sociedade, mas é apropriado pelos artistas como instrumento de busca de seu lugar no mundo. Vemos o corpo exposto pela mídia e publicidade ser questionado e criticado, pois é um corpo que não condiz com a realidade. Assim o corpo deixa de ser apenas representado e passa a ser agente da ação do artista, sendo ele fonte para questionamentos diversos.

Nos anos 60 o que se viu na arte foi o corpo sendo visto como um espaço de reterritorialização, de retorno a experiências vivenciadas, o que significa para os artistas certa subversão de tabus, trazendo para a idéia do 'corpo puro'. Sendo assim o corpo era considerado pelo artista como centro das relações existenciais, direcionado a ele a reflexões contrárias a um produto. Um 'corpo puro' então,

eliminar a exaltação a beleza submetida a arte durante muitos séculos, trazendo-o para suas verdadeiras funções como instrumento do próprio sujeito.

Como já exposto em outro capítulo a *Body Art* foi a linguagem que mais abordou este sentido. O artista se instaura como obra viva fazendo de seu corpo instrumento, onde ele é levado a experimentações, a busca de um corpo primitivo, pois se chega a um momento em que não basta ao artista retratar o corpo, mas produza com o próprio corpo.

Ao longo da década de 1970 o corpo acaba por se impor como meio em que a busca de ideologia de um corpo libertário se dilui para tornar-se parte de um processo mais intelectual. O artista então o compreende como linguagem com a qual estabelece códigos e mensagens. Assim a *performance* surge como arte que fundamenta e dissemina tais pensamentos, pois ela permite a noção de corpo como suporte de uma ideia.

3.2 O papel do corpo na *performance*:

Entendida como linguagem a *performance* não trabalha apenas com o corpo mas também com seu discurso. Como BORIN enfatiza:

O corpo é ao mesmo tempo sujeito e objeto das representações. O que eu sinto, o que eu apresento, o que memorizo, todas as sensações, percepções e representações interferem nas imagens de meu corpo, que é simultaneamente a possibilidade e a condição daquilo que experimento e de minhas maneiras de interpretar o que experimento. (BORIN, 2010, p. 36)

A *performance* então se atribui do corpo para dar um novo rumo aos trabalhos dos artistas. Mais do que representar um ideal de beleza, esta linguagem artística coloca o corpo em meio a questionamentos socioculturais além de trazer a tona a desconstruções de estereótipos construídos culturalmente. Isto implica no pressuposto que o corpo é um elemento cultural e carrega em seu discurso marcas que interfere nas relações e percepções encaradas pelos sujeitos.

A Performance enquanto linguagem artística mostra-se como uma possibilidade para o estudo das representações simbólicas a partir dos modos de usar o corpo (Mauss, 1974), ou melhor, como o artista performático se serve do Corpo para levantar questionamentos sobre os fenômenos sociais, levando-se em consideração de que cada cultura detém sistemas simbólicos que fomentam os hábitos que são informados por uma tradição lhe são próprias (Idem, 1974). (BARBOSA, 2010, p. 1200)

Márcia X³² utiliza-se bem desta linguagem. Com a inserção de objetos em suas ações, a artista articula simbologias diretamente ligadas ao discurso do corpo feminino. Por meio de metáforas Márcia levanta questionamentos a imagem idealizada pela sociedade de consumo.

Na *performance* intitulada 'Pancake' realizada pela artista em 2011, a artista questiona padrões estéticos impostos pela indústria da beleza. Com alguns objetos presentes em um salão de beleza, Márcia X permaneceu de pé dentro de uma bacia de alumínio vestida de branco. Ela derrama em seu corpo um líquido viscoso e

³² Márcia X, desde cedo elegeu a performance como linguagem principal. Suas primeiras inserções no circuito artístico datam do início dos anos 80. Nas produções iniciais havia a intenção de questionar, através da ironia e do estranhamento, o papel do artista e da arte na sociedade.

branco (neste caso, o leite condensado), em que tornou seu rosto irreconhecível. Após, com auxílio de uma peneira grande, derramou em si mesma cerca de dez quilos de confeitos coloridos. A *performance* durou 2 horas e após ficaram vestígios desta ação no local³³.

Figura 21



Márcia X. Registro performance Pancake, 2001
Disponível em: <http://marciart.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=1>

A utilização de produtos culinários remete ao papel da mulher imposto as donas de casa. A maquiagem está diretamente referida ao próprio título 'Pancake'. A cor do líquido derramado pode sugerir aos padrões de cor de pele, neste caso a pele branca, dentre outras conotações sugeridas pela *performance*. Como se pode perceber a postura da artista marca um debate aos padrões de beleza impostos ao corpo feminino fazendo da ação uma alusão a figura da mulher enquanto alimento comestível.

Esta idealização se dá, predominantemente, através de uma mídia hegemônica, que expõe a perfeição dos corpos como uma imposição social. A obsessão com a imagem está representada pelo gesto repetitivo e exaustivo de se banhar com o produto que aos poucos vai deformando seu aspecto, a tornando irreconhecível. (JUSTO, 2013, p. 36)

O corpo e sua imagem estão ligados ao meu processo criativo. A dificuldade em que eu tinha em não me expor de imediato, me inseriu nos questionamentos

³³ A ação foi realizada na instalação em "Orlandia, ocupação de uma casa em obras", em maio de 2001, mas que também teve suas apresentações em outros lugares.

envolvendo a visualidade corpórea que gira em torno de um ideal de beleza imposto pela sociedade. 'Um ideal comprometido com a superficialidade da aparência'³⁴.

Tão massacrada, a imagem feminina se inscreve em um modo de ser pré-determinado pela sociedade. Impõe-se ao corpo um padrão corporal que não é o real de muitas mulheres nos dias atuais. As mídias reforçam ainda mais a disseminação destes padrões tornando-se estereótipos culturais. Com minhas reflexões trazidas por minha pesquisa teórica e com meu mergulho em ações performáticas pude questionar estes padrões e reconhecer meu corpo como algo satisfatório para mim.

Nas primeiras ações para a fotografia isso já era refletido. Na *performance* intitulada 'Invólucro' (figura 22), a ação decorre de minha consciência em relação a sociedade que impõe um ideal de corpo e de aparência. Por meio do tecido que representa a sociedade, é imposto a meu corpo certa imobilização, pois tento sair de baixo do tecido e não consigo.

Figura 22



Lucélia Silva. Invólucro. Performance, 2014

Fonte: Paulo Ricardo Betin

³⁴ SILVA, 2014,p. 73

Já na *performance* NÃO (figura 23), ação que será aprofundada mais adiante neste pesquisa, refiro-me a isso. O NÃO representa pra mim uma não aceitação aos padrões corporais ditados pela sociedade, visto que não me encaixo a eles. Então NÃO aceito esta imposição.

Figura 23



Lucélia Silva. NÃO!. Performance, 2016
Fonte: Nathalia Grill

Márcia X então levantou por meio de seus trabalhos, não somente questões de gênero, mas debates sobre a normalidade e perversão na sexualidade, o consumismo exacerbado e a posição do artista na sociedade.

Márcia Pinheiro era carioca, nascida em 1959, e adotou o pseudônimo Márcia X após uma *performance* que realizou em 1985 na Bienal do Livro, no Rio de Janeiro, juntamente com seu primeiro marido, Alex Hamburger, com quem realizou diversos trabalhos. Nesta *performance*, Márcia despiu-se até ficar nua. Grande questionadora do estatuto da arte e do artista realizou várias ações provocadoras neste sentido, como Ícones de Gênero Humano (1988), Chuva de Dinheiro (1983), Lavou a alma com Coca-Cola (2003), entre outras. Ela desenvolveu muitos trabalhos

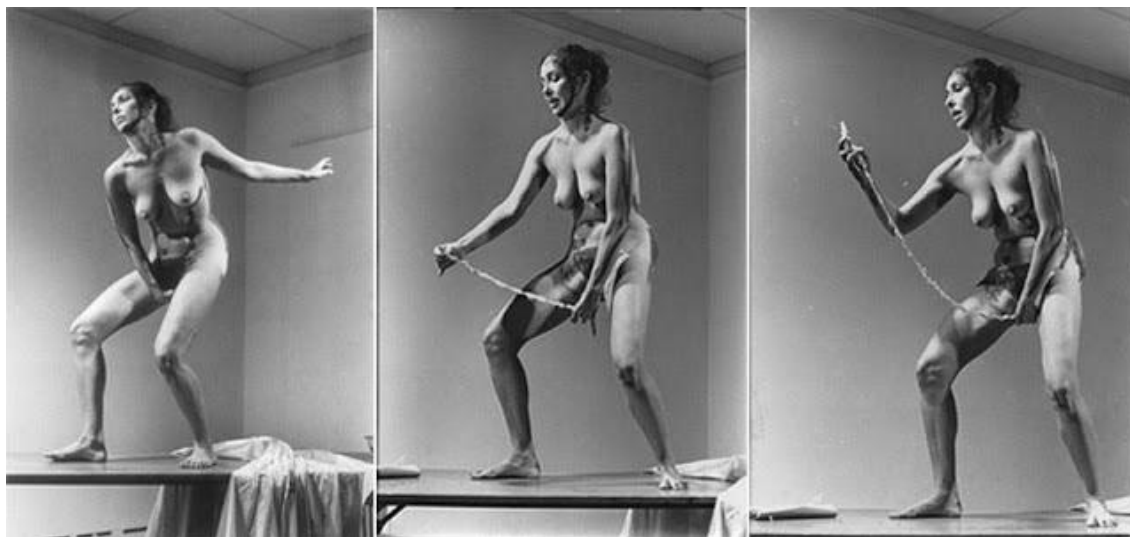
como performances, instalações, objetos e vídeos, abordando de forma provocadora, problemáticas recorrentes em nossa sociedade.

Nas décadas de 60 e 70 o corpo do próprio do artista torna-se o papel central de suas poéticas. Um campo inexplorado, um novo meio portador do efeito de choque diante outros meios artísticos tradicionalmente utilizados. Neste sentido o corpo passa a ser sinônimo de poder e contestações no âmbito feminino. Artistas mulheres viram na linguagem da *performance* um campo fértil de experimentação e discussão, um espaço para um discurso político que denunciasses as imposições sofridas por elas.

A *performance* 'Rolo Interior' da artista Carolee Schneemann³⁵ representa bem como o corpo é um território político. Apresentada em Nova York, no East Hampton para uma audiência selecionada, Rolo Interior (1975 e 1977), seguiu da seguinte forma:

Com os contornos de seu corpo pintado Carolee, nua, assume poses de modelo enquanto lê trechos de um livro antigo.

Figura 24



Carolee Schneemann. Registro Rolo Interior, 1975.

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>

³⁵ Carolee Sheemann, foi pioneira da performance feminista no início dos anos 1960. Ela usou seu próprio corpo como material predominante de sua arte. Ao fazê-lo, ela situa as mulheres como criadoras e como parte ativa da própria criação.

Após, se desfaz deste e dá início a leitura de outro texto que é retirado de sua vagina. Suas poses remetem a representações clássicas sobre a mulher. Figura 9.

O fato da artista performar poses estereotipadas enquanto lê palavras que tira de dentro de sua vagina, nos leva a pensar sobre como a mulher pode reinventar certas linhas de subjetivação. A performance nos faz visualizar uma resistência ao silêncio pela força e poder de comunicação encarnada. (STUBS, FILHO, GALINDO, MILIOLI, 2015, p. 2013)

O trecho citado enfatiza a resistência ao silêncio imposto às mulheres. Ao se apropriar das linguagens da arte, como a *performance*, as artistas mulheres trazem à tona estas relações muitas vezes, pouco debatidas na sociedade. O que contraria a opressão, ao sufocamento e a impossibilidade de desempenhar atividades artísticas vividas por muitas delas no passado. O silêncio então é quebrado por meio das ações destas artistas fazendo com que temas que circundam em seu universo sejam refletidos pela sociedade. Sendo assim, o pessoal e o político (discurso feminista) tornaram-se tema da arte.

Em relação ao silêncio que era imposto aos discursos femininos, reverbera em minha poética. Em Lágrimas de Silêncio (figura 25), *performance* que será descrita logo no texto, aborda um pouco disso: o silêncio em que me vi, calada sem poder me manifestar diante de conflitos enfrentados por mim.

Figura 25



Lucélia Silva. Lágrimas de Silêncio, performance. 2016
Fonte Nathalia Grill

O silêncio foi quebrado em minha ação quando escrevo palavras em meu corpo, momento em que o que é sentido em meu corpo é exposto ao espectador.

Carolee Scheemann questiona em sua poética os papéis sexuais, faz críticas ao patriarcado, manifestadas por meio das *performances*. Em muitas de suas performances utiliza-se do corpo nu como forma de expor explicitamente a diferença sexual através da imagem do corpo da mulher.

Através da *performance* os artistas procuram questionar convenções, transmitir ideias, refletir sobre a arte e a vida. Assim ele propõe ao espectador a reflexão sobre a ação desempenhada com o seu corpo, estabelecendo através da arte corporal a comunicação com o espectador. Desta forma o que se viu foi a ênfase em processos orgânicos e a exploração das capacidades físicas além do posicionamento político dos artistas perante suas obras.

Artistas como Marina Abramovic, Valie Export, Adrian Piper, Maria Teresa Hincapié, Yoko Ono, entre outras, optaram por usar o corpo como espaço para um discurso político, mas também como denuncia as condições do papel das mulheres

na sociedade. Tornando o corpo como agente provocador de experiências de liberdade.

Os artistas então passam a refletir sobre estas ações a serem realizadas. Eles estudam os movimentos a fim de transmitir ao público sua idéia, utilizando assim o corpo como signo de sentido para a ação performática.

3.3 ‘ Eu sou o corpo’: O entendimento de corpo em Merleau-Ponty:

‘Mas eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes, sou meu corpo’. (PONTY 1999, p. 207, 208)

A partir deste trecho, volto a encarar ao corpo, pois ‘sou meu corpo’ no momento que o percebo como parte integrante de mim. Ainda segundo Merleau-Ponty:

Não contemplamos apenas as relações entre segmentos de nosso corpo e as correlações entre o corpo visual e o corpo tátil: nós mesmos somos aquele que mantém em conjunto esses braços e essas pernas, aquele que ao mesmo tempo os vê e os toca. (PONTY, 1999 p. 208)

Assim, quando comecei minha investigação acerca do corpo como minha poética, fui o descobrindo. Primeiro, por meio da fotografia descobri suas partes que eu não via. Espaços que meus olhos não alcançavam.

O trabalho voltado para o autorretrato, fez com que minha percepção de corpo se ampliasse. Este estudo abriu perspectiva para que ações performáticas fossem realizadas. Já na finalização do meu trabalho de conclusão de curso, concluído em 2014, não havia mais espaço para que meu corpo continuasse em um lugar privado. Minha pesquisa já mostrava orientações para ações públicas, o que mudou completamente a percepção e a consciência diante deste fato. Quando a *performance* se instaurou como desdobramento do visual, meu corpo se tornou objeto de minha própria vivência. Na *performance* intitulada ‘Invólucro’, experiências de minha própria vida transformaram-se em processo para a *performance*.

Então pensando em um corpo vivido, experienciado por mim na linguagem da *performance*, busquei nas relações feitas por Merleau-Ponty, o encontro deste ‘corpo próprio’.

A fenomenologia teve um papel fundamental para o olhar sobre o corpo no pensamento filosófico. Merleau-Ponty foi um dos autores determinantes destes novos pensamentos voltados para o corpo no mundo. O autor confere ao corpo um lugar de destaque no que diz respeito aos processos de percepção. Seus estudos, retomando as primeiras construções filosóficas, envolve as contradições inscritas nas relações corpo e mente. Sendo assim, enquanto outros filósofos se ocupavam

do corpo em relação a sua exterioridade, sendo ele visto como o corpo estranho e sujeito a dominações corporais, Merleau-Ponty se ateve a harmonia do corpo, a sua corporeidade, do corpo consigo mesmo. Segundo Nóbrega 'apresentando a análise existencial, que considera o corpo a partir da existência vivida ou como modo de ser no mundo'³⁶. Assim o autor traz para sua reflexão em primeiro plano os processos perceptivos, o movimento, o conhecimento sensível, e principalmente o corpo, enfatizando a corporeidade.

Em sua obra Fenomenologia da percepção, busca aprofundar os conhecimentos envoltos a fenomenologia. O autor reflete principalmente trazendo algumas críticas ligadas as ciências do vivo, como a Fisiologia, neurociência e a psicologia, pensando as formas que estas ciências trataram do comportamento humano, em que ele considera de maneira artificial.

Merleau-Ponty considera que 'Só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida em que sou corpo que se levanta em direção ao mundo'³⁷.

Sendo assim, pensando este último trecho, para que eu como sujeito pudesse ter consciência desse corpo vivo, busco realizar experiências com meu corpo, vive-lo de modo a percebê-lo como um todo. Tomo consciência de meu corpo vivo a partir da construção de minhas ações até o ato de suas apresentações. Segundo Silva 'é enquanto corpo que o sujeito volta-se para o mundo para vivê-lo e conhecê-lo. Sendo assim o corpo torna-se mediador do sujeito com o mundo'³⁸.

Nos estudos do autor o corpo e os processos perceptivos são compreendidos em primeiro plano, como parte fundamental. Em 'Fenomenologia da Percepção' Merleau-Ponty considera o corpo como ponto de vista sobre o mundo, como um objeto deste mundo. Segundo o autor:

corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles. (PONTY, 1999, p.122)

Então a percepção do corpo se realizaria por meio da própria existência, em seu próprio movimento corporal em relação direta com o mundo que o circunda. No

³⁶ NÓBREGA, 2000, p. 100

³⁷ PONTY, 1999, p. 114

³⁸ SILVA 1994, p. 75

capítulo que trata da ‘Síntese do corpo próprio’, ele considera o corpo como algo condicionado ao mundo e também de certa forma não apenas observamos o corpo de forma exterior, mas somos o corpo, estamos nele.

Não contemplamos apenas as relações entre os segmentos de nosso corpo e as correlações entre o corpo visual e o corpo tátil: nós mesmos somos aquele que mantém em conjunto esses braços e essas pernas, aquele que ao mesmo tempo os vê e os toca. (PONTY, 1999, p. 208)

Neste sentido digo que meu corpo é minha arte, mas que também é o instrumento de minha reflexão sobre mim mesmo como sujeito no mundo. É este ‘corpo próprio’ que se instaura em minhas *performances*, este corpo vivo, experienciado por meio desta linguagem. A partir destas relações foi possível estabelecer um diálogo entre o que por mim era vivido e o desenvolvimento de minhas ações artísticas onde o instrumento é meu próprio corpo.

4. PROCESSO DE CRIAÇÃO; O CORPO A PARTIR DE PONTY

A partir deste pensamento onde o corpo é material primordial em minha poética, pude desenvolver reflexões por meio de minha própria percepção perante meu corpo. Este corpo vivo, que se manifesta que sente e que é sentido pelo mundo que o toca. Considero desta maneira meu corpo o ponto de vista sobre o mundo que me circunda, mas também como objeto deste mundo. Então este 'corpo próprio' se expressa por meio da linguagem da *performance*.

Desta forma minha primeira *performance* intitulada Invólucro se desenvolveu em meio as reflexões iniciais, a meu primeiro momento de consciência perante meu corpo. Segundo Silva³⁹, 'É enquanto corpo que o sujeito volta-se para o mundo para vê-lo e conhecê-lo'.

Após esta primeira experiência com meu corpo era claro que meu caminho acabaria indo por esta direção. E foi o que aconteceu. Com uma intensa pesquisa envolvendo a parte histórica da *performance* pude perceber que realmente esta linguagem comportaria minhas idéias e reflexões envolvendo o corpo.

Assim surgiram as performances 'Não' e Lágrimas de Silêncio' que inicialmente faziam parte de projetos para ações performáticas, mas que se tornaram ações de extrema importância para esta pesquisa.

³⁹ SILVA, 1994, p. 75

4.1 Primeiros passos na *performance*: O invólucro

Com a idéia inicial para a produção de um vídeo, desencadeou em uma questão importante para a construção de meu trabalho, a questão do espaço para minha produção poética, pois antes era o quarto o principal elemento para meu trabalho, mas houve uma necessidade de um lugar maior. Principalmente porque com a inserção do tecido escolhido, de tamanho grande, em conjunto com a importância dos movimentos executados, incentivavam a procura de um novo espaço para o desenvolvimento do trabalho. Como pode ser observado pela descrição do espaço no trecho abaixo:

Em meu quarto há uma parte há uma única parte, cerca de um metro, onde é necessário um certo agachamento, uma forma de encaixe de meu corpo. Neste espaço há vários objetos de meu cotidiano. Geralmente me adapto ao espaço pelo fato de ser pequeno e não conter lugares vazios. (SILVA, 2014, p. 81)

Então meu corpo em meu quarto se tornava algo tão introspectivo e isolado que não era o suficiente para esta outra etapa de minha criação. Meu corpo pedia algo a mais. Precisava expressar o que estava sendo imposto a ele, e de maneira pública, pois algumas questões faziam parte apenas de meus conflitos e de meu entorno, mas precisava ser posto para fora. Assim este quarto parecia um lugar que me impedia de expressar minha criação, pois já havia uma potencia performativa quando produzia as fotografias. Nas ações isoladas movimentos se faziam intensos, carregavam muita energia e sentimentos como angustia, sufocamento e solidão. Tais sentimentos se transportavam para a ação com o tecido. Mesmo o tecido mostrando se leve, a sensação sentida era de que meu corpo estava sendo pressionado pelo tecido. Mas o espaço pequeno de meu quarto impedia meu corpo de realizar ações aproveitando o espaço, pois havia moveis ainda em meu quarto. Então o quarto se transformou além de meu refúgio, espaço de minhas reflexões, para uma certa prisão, um lugar de aprisionamento de meu corpo.

Deste modo, então, veio meu questionamento para pensar se a execução da ideia poderia ser apresentada como uma *performance* em si, ao invés de fotografia

ou através do vídeo, como pensado anteriormente. Visto que o vídeo deveria ainda contar com ajuda de terceiros, já eu não dominava de total a ferramenta, e com a fotografia eu deveria possuir reserva financeira, o que não era minha realidade.

Assim minha criação começou a englobar estes tipos de questões também além da idéia, já que era a parte mais fácil pra mim, pois já havia pensado em vários projetos em relação a minha poética. Porém ações performáticas começaram a brotar em meu pensamento, já que meu corpo era o principal instrumento dos trabalhos por que não colocá-lo em evidência, me colocando como sujeito e objeto das ações. O corpo próprio parecia pular em minha poética. Como acentua Nóbrega⁴⁰ ‘a arte está colocada como campo de possibilidade para a vivência do sensível, não como pensamento de ver ou sentir, mas como reflexão corporal, fundada no movimento’.

Partindo desse pensamento, então optei pela linguagem da *performance*, a forma mais adequada para o que eu pretendia apresentar. Junto com esta questão veio a inserção do tecido, neste caso o *voal*, elemento que englobaria minha relação com a idéia de mostrar e esconder, que já se fazia presente em meu trabalho artístico. Desta forma a *performance* intitulada ‘Invólucro’ foi elaborada para ser apresentada e a construção de um vídeo ficou para um segundo momento. O trabalho foi apresentado para a banca de meu trabalho de conclusão de curso em 2014.

A ação consiste em meu corpo envolto pelo *voal*, onde realizo movimentos no plano do chão percorrendo o espaço da sala, ou do lugar onde a *performance* possa acontecer. Meu corpo parece estar sendo pressionado pelo tecido de comprimento bem grande. Em alguns momentos vou tentando retirá-lo de cima de meu corpo, porém isso não acontece. Com esta ação percorro o espaço da sala de maneira devagar, o espaço é determinado pelo tecido como mostra a figura 26.

⁴⁰ NÓBREGA, 2000, p. 105

Figura 26



Lucélia Silva. Invólucro. Performance, 2014
Fonte: Paulo Ricardo Betin

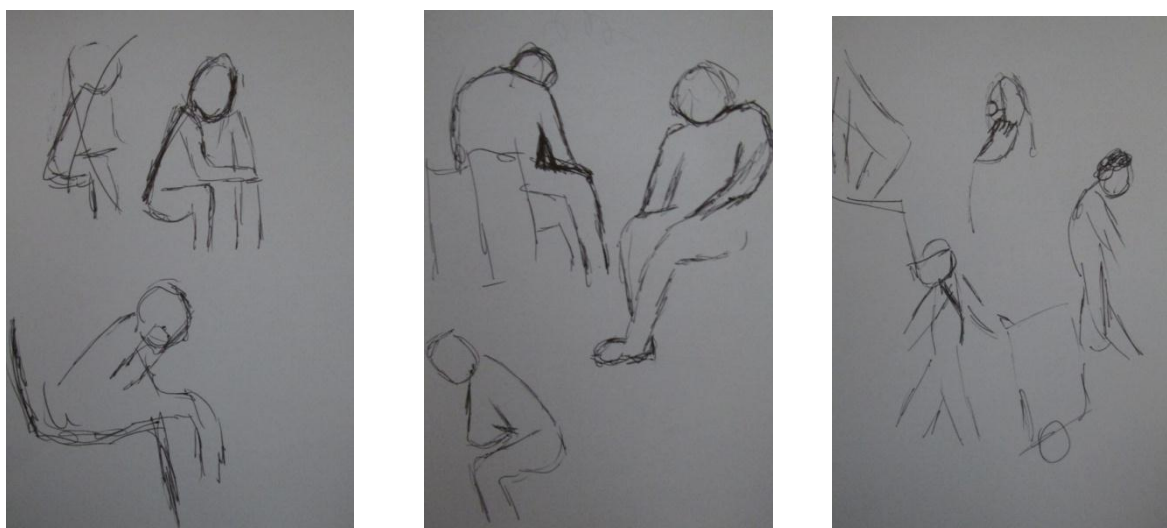
Figura 27



Lucélia Silva. Invólucro. Performance, 2014
Fonte: Paulo Ricardo Betin

A performance foi pensada a partir de minha participação em um projeto de extensão em dança no ano de 2014. Chamava-se Laboratório de preparação corporal ministrada pela Professora Cátia Carvalho⁴¹. Esta minha participação nesse laboratório foi muito importante, pois me fez pensar novamente em minha relação com meu corpo. Neste projeto experimentava-se o corpo no espaço do ambiente, onde eram feitas interações com o chão e paredes. Também na rua as observações com o corpo, como postura, movimentos e ações, eram observadas para a construção de coreografias mais tarde. Como mostra os desenhos feitos por mim através de minha atenção as relações das posturas do corpo na Praça Coronel Pedro Osório em Pelotas Rio Grande do Sul, local escolhido para esta atividade.

Figura 28



Lucélia Silva. Registro gráfico observação corporal na rua. 2014.

Fonte: Lucélia Silva

⁴¹Cátia Carvalho, mestra em Ciências (UFRGS). Especialização em Educação Física Escolar pela (FURG). E graduação em Educação Física pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEl). Foi professora de Danças e Ritmos no curso de Licenciatura em Educação Física na Faculdade Anhanguera Educacional- Pelotas/ RS. Trabalhou como professora convidada no Pós graduação em Educação Física Escolar. Atualmente atua como Coreógrafa na Universidade Federal de Pelotas-UFPEl - Centro de Artes.

Com a reflexão feita por mim através deste exercício, me dei conta que o corpo mesmo livre parece estar condicionado a cultura, por meio de um 'estado' do corpo. Assim quis trazer este 'estado' para meu trabalho, visto que já havia em minhas ações estes mesmos tipos de 'estado' do corpo.

Merleau-Ponty aponta que ser corpo 'é estar atado a um certo mundo'. Isto pode ser dito de outra maneira como ser corpo é estar atado a cultura. Esta cultura que determina nosso 'estado' corporal sem que não nos dê conta.

O autor nos fala assim de um corpo habitual, em que encare por várias situações vividas certa 'generalidade', deixando de ser espontâneo como comenta:

Assim, é renunciando a uma parte de sua espontaneidade, engajando-se no mundo por órgãos estáveis e circuitos preestabelecidos que o homem pode adquirir o espaço mental e prático que em princípio o libertará de seu meio circundante e fará com que ele o veja. (PONTY, 1999, p. 129)

Deste modo então não só por órgão estáveis, mas por comportamentos estáveis que nos encontramos condicionados. Perdemos a espontaneidade de nossos movimentos corporais. Em outro ponto de sua reflexão o autor fala da questão do sujeito na história:

Todavia, a menos que seja uma revolução verdadeira que dilua as categorias históricas até então válidas, o sujeito da história não cria integralmente o seu papel: diante de situações típicas, ele toma decisões típicas,...) O homem concretamente considerado não é um psiquismo unido a um organismo, mas este vaivém da existência que ora se deixa ser corporal e ora se dirige aos atos pessoais.(PONTY, p. 130)

Desta forma também na história o sujeito, por meio dos atos pessoais reafirmando estes condicionamentos por meio das 'decisões típicas'. Porém este mesmo sujeito na maioria das vezes nem tem consciência destas decisões, pois tudo está tão incrustado em nosso cotidiano que nos parece natural.

O título Invólucro veio de meu envolvimento as questões do corpo. Nesta *performance* pensei em algo que pudesse evidenciar como metáfora, as imposições dadas ao corpo e ao mesmo tempo aos meus sentimentos relativos a ele como já

falado, a angústia, solidão e ao aprisionamento sentido por meu corpo. O tecido então fez este papel. Porém um invólucro primeiro do corpo é a pele, mas não era minha intenção me a ter a este sentido, apenas queria algo que envolvesse meu corpo. No dicionário um invólucro é tudo que serve para envolver uma coisa, envoltório. Segundo Pires ⁴², 'todo o invólucro tem como função proteger, e algumas vezes ocultar, o objeto que nele está contido'. Assim pensei no *voal* para fazer este papel de ocultar meu corpo, mas ao mesmo tempo por sua transparência, de evidenciar o movimento de meu corpo embaixo dele, deixando transparecer um corpo que parece não ter saída, como um corpo preso e velado, querendo sair e lutando para isso.

Figura 29



Lucélia Silva. *Invólucro. Performance*, 2014
Fonte: Paulo Ricardo Betin

⁴² PIRES, 2005, p. 85

Figura 30



Lucélia Silva, Invólucro. Performance, 2014
Fonte: Paulo Ricardo Betinn

O tecido por mim utilizado como era da cor preta também remetia as fotografias, pois em sua maioria eram em tom de preto, propiciado pelas relações da pouca luz. Desta forma adentrei ao corpo sem distanciar-me da poética.

Neste momento, ainda não havia me exposto de imediato, como já falado anteriormente. Com a fotografia, por exemplo, ainda sim era meu corpo a origem do trabalho, mas minha identidade era escondida. Com os fragmentos na fotografia, poderia representar o corpo de qualquer outra pessoa. Mesmo sendo intitulado autorretrato, meu rosto pouco aparecia. Ai se fazia o jogo de desaparecimento de minha identidade. Quando surgiu Invólucro, ai meu corpo mostra-se, mas de forma sutil, pois meu corpo é coberto pelo tecido e mesmo transparente, acaba por esconder minha identidade outra vez. Nesta ação além do tecido opto por estar de roupa. Esta atitude mostra minha indecisão com relação a encarar-me como sujeito ativo que busca manifestar inquietações de forma clara. Ainda a vergonha de expor meu corpo era muito forte. Ainda desejava me esconder. Ainda me escondia em todas as circunstâncias. Me escondia na vida artística e em minha vida pessoal.

Quando passo a compreender meu corpo como ele é, começo a perceber que expor ele de forma ativa, sendo ele visto nu, como será visto nas outras ações, deflagrariam a potencia estética que já se mostrava na primeira ação. O corpo como

corpo, pedia isso. Não queria mais escondê-lo. Não queria mais me esconder. Queria ser quem eu sou, queria expor minhas ideias mesmo que o mundo a volta não concordasse e queria assumir meu papel de sujeito que luta contra as imposições da sociedade. Para isso a arte era fundamental já que dialogar em determinados grupos sociais não adiantam. Não podia mudar meu mundo em volta, mas podia mudar a mim mesmo.

Assim as ações com meu corpo ativo começaram a brotar em meus pensamentos, já que havia em mim muitos questionamentos, muitas inquietações que desejavam ser expostas. Quando surgem NÃO! e Lágrimas de Silêncio, dentre outras idéias que estavam nascendo, o corpo vem como instrumento de exposição destas inquietações. Ele acaba por ser exposto como ele é. Sem ilusões culturais, sem preconceitos, apenas ele comigo mesmo, com minha arte.

Posso dizer que neste momento foi muito difícil encará-lo nu para olhos alheios, pois me escondi tanto em minha vida que era difícil sair deste ‘invólucro’ que havia estado. Parecia para mim que continuar invisível era o melhor caminho. Mas meus pensamentos estavam em erupção. Como um vulcão a explodir. Talvez se não transformasse tais inquietações em arte, poderia ter desencadeado em mim, situações ruins. A arte veio para minha vida como algo transformador, me faz aprender com meus próprios conflitos, que por mais que o mundo não me aceite acabo eu mesmo me aceitando como sujeito em evolução.

A partir destas reflexões, as seguintes performances surgem de minha vida, de meu corpo e de meus questionamentos diante da sociedade que impõe ideais a serem seguidos. NÃO! e Lágrimas de Silêncio então, representam tais reflexões que fundamentam de forma real estas inquietações.

Neste momento, ainda não havia me exposto de imediato, como já falado anteriormente. Com a fotografia, por exemplo, ainda sim era meu corpo a origem do trabalho, mas minha identidade era escondida. Com os fragmentos na fotografia, poderia representar o corpo de qualquer outra pessoa. Mesmo sendo intitulado autorretrato, meu rosto pouco aparecia. Ai se fazia o jogo de desaparecimento de minha identidade. Quando surgiu Invólucro, ai meu corpo mostra-se, mas de forma sutil, pois meu corpo é coberto pelo tecido e mesmo transparente, acaba por

esconder minha identidade outra vez. Nesta ação além do tecido opto por estar de roupa. Esta atitude mostra minha indecisão com relação a encarar-me como sujeito ativo que busca manifestar inquietações de forma clara. Ainda a vergonha de expor meu corpo era muito forte. Ainda desejava me esconder. Ainda me escondia em todas as circunstâncias, na vida artística e em minha vida pessoal.

Quando passo a compreender meu corpo como ele é, começo a perceber que expor ele de forma ativa, visto nu, como será apresentado nas outras ações, deflagrariam a potência estética que já se mostrava na primeira ação. O corpo como corpo, pedia isso. Não queria mais escondê-lo. Não queria mais me esconder. Queria ser quem eu sou, queria expor minhas ideias mesmo que o mundo a volta não concordasse e queria assumir meu papel de sujeito que luta contra as imposições da sociedade. Para isso a arte era fundamental já que dialogar em determinados grupos sociais não adiantam. Não podia mudar meu mundo em volta, mas podia mudar a mim mesmo.

Assim as ações com meu corpo ativo começaram a brotar em meus pensamentos, já que havia em mim muitos questionamentos, muitas inquietações que desejavam ser expostas. Quando surgem NÃO! e Lágrimas de Silêncio, dentre outras ideias que estavam nascendo, o corpo vem como instrumento de exposição destas inquietações. Ele acaba por ser exposto como ele é. Sem ilusões culturais, sem preconceitos, apenas ele comigo mesmo, com minha arte.

Posso dizer que neste momento foi muito difícil encará-lo nu para olhos alheios, pois me escondi tanto em minha vida que era difícil sair deste 'invólucro' que havia estado. Parecia para mim que continuar invisível era o melhor caminho. Mas meus pensamentos estavam em erupção. Como um vulcão a explodir. Talvez se não transformasse tais inquietações em arte, poderia ter desencadeado em mim, situações ruins. A arte veio para minha vida como algo que transforma, que me faz aprender com meus próprios conflitos, que por mais que o mundo não me aceite acabo eu mesmo me aceitando como sujeito em evolução.

A partir destas reflexões, as seguintes performances surgem de minha vida, de meu corpo e de meus questionamentos diante da sociedade que impõe ideais a serem seguidos. NÃO! e Lágrimas de Silêncio então, representam tais reflexões que

fundamentam de forma real estas inquietações. As performances foram apresentadas no evento de gênero vinculado a Universidade Federal de Pelotas chamado SIGAN (Simpósio Internacional de Gênero Arte e Memória), no ano de 2016. O evento contava com palestras, oficinas e exposição de arte, visto que contou com algumas ações performáticas, dentre elas as minhas NÃO! e Lágrimas de Silêncio.

4.2 Performance NÃO!

Proposta: Performance intitulada NÃO

Tema: Imposição da cultura/bolha

A proposta consiste em eu vestida e vendada com um tecido escolhido de acordo com a proposta. Em um momento risco no chão com giz um círculo determinando um certo espaço. Dentro do espaço estou realizando algumas ações, como em tentar sair deste círculo com uma parte do corpo, mas mostro medo. Em um determinado momento saio do círculo e me vejo com um novo mundo (metáfora). Volto para o círculo e com isso retiro toda a roupa e a venda rasgando de meu corpo citando a palavra NÃO. Nisso apago o círculo citando a palavra NÃO. E assim termino a proposta dizendo NÃO. O círculo representa a sociedade, o NÃO representa a negação a esta sociedade que impõe ao corpo situações de domínio.

Tempo: 15 min no máximo

Após minha formação em bacharelado em artes, me vi em um mundo onde condições financeiras eram importantes para a continuação de meus estudos e de minha criação artística. Isso se refletiu diretamente em minha poética, pois os materiais utilizados nas ações teriam de ser de custo baixo, mas ao mesmo tempo não poderiam perder a função estética das ações, o que pra mim era uma questão importante.

Assim pude pensar a ação que pudesse ser realizada de maneira simples, mas que pudesse evidenciar o tema de forma clara e objetiva. O título marca a minha negação a imposição da cultura sobre meu corpo e sobre minha vida. Neste momento eu me encontrava em intenso conflito. Estava sendo impostos a mim padrões de comportamento que não encaixavam mais em meu caminho, pois o conhecimento buscado por mim com os estudos modificou minha visão perante o mundo e perante a vida. Então certas coisas não me preocupavam mais como a relação ao padrão de meu corpo e aos ciclos de vida que eu deveria seguir.

Em relação aos ciclos acabei por escrever um poema, pois queria de alguma forma expressar minha indignação perante a esta cultura que impõe o modo de como devemos viver. O poema se intitula 'Quem foi que disse'.

Quem disse que deve-se ter uma lógica de se viver?
Um ciclo completamente cronometrado no tempo,
Regrado, pré-estabelecido de acordo com a lógica!
Quem foi que disse?
Assim como as ordenações do que se deve ser,
então deve-se saber viver?
Existe uma forma ideal de se viver?
Quem foi que disse?
O ser humano então configura-se dentro das ordenações
cronometradas no tempo?
Ser 'humano' não se estabelece no encontro de
incertezas?
Quem foi que disse?
Digo que não cabe a mim, ser humano imperfeito sem
lógica ditar ou estabelecer o que seria viver.
Pois viver não é aventurar-se no incerto?
Cronometrar sua vida de acordo com a lógica
seria viver?
Olhar para o cronometro pré-estabelecido do tempo e
Esquecer-se de tudo que viveu e considerar tudo dentro
da lógica do erro é viver?
Quem foi que disse?
De que adianta cronometrar o tempo, obedecer a coisas
e ações pré-estabelecidas viver de acordo com as
regras do que o mundo te impõe.
Viver pré-dispõe ao ser humano vivenciar,
experenciar erros e acertos e principalmente evoluir
caminhar pra frete, se transformar.
Não me deixo conformar por uma vida conometrada
na lógica do quem disse e não naquele que
reflete e evolui.
Não obedeco ao 'quem disse'.
Meu cronometro está quebrado.
Pois quem foi que disse que se deve saber viver?

Lucélia Silva
28/05/16

Ao corpo entendi e aceitei minha construção corporal e acredito ser a forma ideal para mim, não me importo com o que os outros pensem em relação a isso. Porém a cultura pode não estar mais dominando minha forma de pensar, mas a quem está ao meu entorno ela é devastadora. É como se meu mundo tivesse anteriormente dentro de uma bolha em que sai e quando voltei para dentro dela

percebi que não pertencia mais a esta bolha. Esta prisão invisível que impede de ver o mundo como ele é.

Está foi a ideia inicial em que pensei para a ação. Por meio de uma metáfora a bolha estaria representando a cultura assim como o *voal* na ação invólucro. Porém refleti de que forma poderia representar algo, que em meu pensamento era transparente, como geralmente é uma bolha, e seria esta a ideia ideal para representar a cultura? Bem, em meus pensamentos a cultura é algo transparente que não percebemos, mas que está presente em nosso cotidiano. É algo que nos cerca, uma prisão invisível que envolve nossos corpos e nossas ações. Assim a bolha deveria estar presente nesta ação sim. Partindo destas relações surgiu o desenvolvimento das ideias para esta ação.

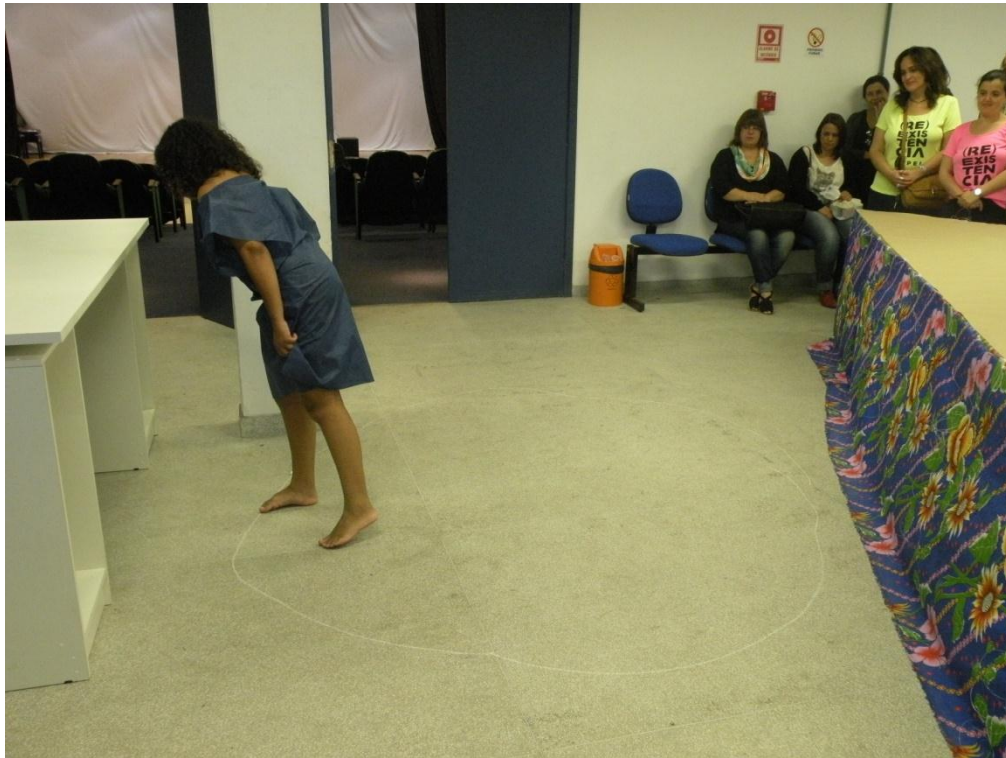
Em um determinado espaço, eu estaria vestida e de olhos vendados, onde faço um risco circular no chão (figura 31) Dentro desse risco eu realizo ações onde tento sair, porém sem ultrapassar o risco do chão. (figura 32).

Figura 31



Lucélia Silva. NÃO!. Performance, 2016
Fonte: Nathalia Grill

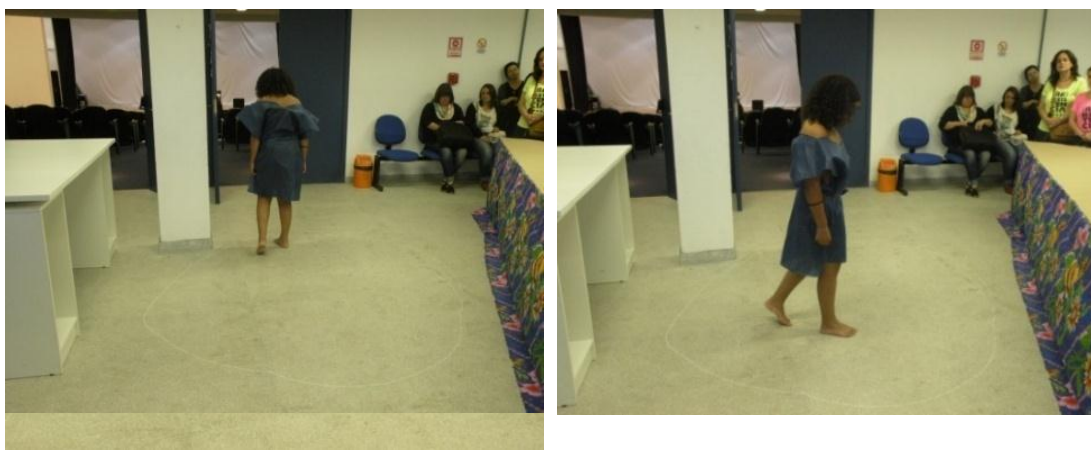
Figura 32



Lucélia Silva. *NÃO! Performance*, 2016
Fonte: Nathalia Grill

Em uma ocasião saio deste espaço determinado pelo risco e tiro a venda. Neste momento eu estaria vendo um outro mundo. Desta forma volto para dentro do risco e coloco de volta a venda, pois é como se eu visse esse novo mundo e não o reconhecesse. Porém este mundo me toca. Então digo NÃO, ao mundo dentro do risco. Desta forma minha ação é repetir a palavra NÃO enquanto não aceito a cultura, que é representado pelo risco e pela roupa. Assim retiro a venda e apago o risco. Rasgo também a roupa e fico nua, pois o meu corpo deve se livrar totalmente desta cultura. Termina a ação repetindo a palavra NÃO.

Figura 33





Lucélia Silva. NÃO!. Performance, 2016
Fonte: Nathalia Grill

4.4 LÁGRIMAS DE SILÊNCIO:

Proposta: *Performance* intitulada LÁGRIMAS DE SILÊNCIO

Tema: silencio

A ação consiste em eu com um recipiente onde minhas lágrimas caem. Estarei com a boca com uma fita, neste sentido vem daí o silêncio. Por alguns minutos bem curtos choro neste recipiente. A tinta, vermelha servirá para escrever em meu corpo palavras chave como: Relacionado a mim, angústia, medo, etc.

Relacionado a mulheres: dor, história, submissão, etc.

Assim, o que não foi disto, pois a boca está fechada, será dito por meio das palavras.

Tempo: 15 min.

Para esta ação eu me encontrava ainda neste momento de conflito, onde eu não aceitava o que me era imposto, porém após muitos conflitos eu tive que me calar, pois era eu sozinha lutando contra um mundo completamente dominado pela cultura. Quanto mais eu brigava mais eu era criticada. Então silencieei em meu quarto, isolada e com muita coisa dentro de mim querendo sair e tendo que ser abafada em minha própria existência, em meu próprio corpo. Isso trouxe uma série de questões, pois tudo que eu queria colocar pra fora ficou dentro de mim e isso foi sentido em meu corpo diretamente. Pois tudo que acontece em meu entorno ou no mundo rebate em meu corpo. Desta maneira meu corpo foi bombardeado de sentimentos e dores jamais sentidas por mim antes. Meu corpo tornou-se lugar de marcas profundas que parecem não desaparecer por mais que não sejam vistas por olhos alheios. Estas marcas existem em meu corpo, existem em minha alma. Assim a única maneira que meu corpo pode se manifestar foi por meio de lágrimas, muitas delas. Por mais que não pudesse gritar aos quatro ventos, meu corpo diminuiu então as marcas por meio das lágrimas.

A partir disto refleti de que forma poderia expressar tudo que estava refletindo em meu corpo de maneira poética e que chegasse ao espectador de forma mais clara possível. Pensando duas palavras se tornaram essenciais nesta ação: silêncio e lágrimas. Estas palavras tornaram-se o título da performance, 'Lágrimas de silêncio'. A ação se deu em meio a esta proposta, visto que teria de resolver como eu poderia evidenciar este silêncio em meio a lágrimas.

Porém a idéia baseou-se no meu contato com estudos de gênero também. Por meio da dificuldade de me expor para a ação fotográfica, já confrontava reflexões acerca da visualidade corporal referente ao corpo feminino. Inseri-me nesta discussão da busca de um ideal de beleza buscado pela sociedade na atualidade. Um ideal que não é a realidade de milhares de mulheres. Sendo assim a

imagem feminina foi e é massacrada pelos padrões estéticos de nossa sociedade. E as mídias reforçam ainda mais a disseminação desses padrões, tornado-se estereótipos corporais. Estes tipos de reflexões refletiram diretamente em minha poética.

Pois sempre busquei uma forma de encaixe que não se dava, fazendo com que me restringisse a vergonha de meu corpo, e ao mesmo tempo a não inserção a grupos sociais, já que não pertencia aos padrões. Então, através de minha pesquisa pude refletir e entender que estes tipos de conflitos se davam pelo pré-estabelecimento de padrões ditados ao corpo, construído por muito tempo na pela sociedade, visto que não é uma leitura de agora, e sim de um longo período de construção de vários tipos de padrões conforme a sociedade ia mudando. (SILVA, 2014, p. 75, 76)

Desta forma questões femininas estiveram presentes em meus primeiros trabalhos artísticos, mas ainda não me sentia a vontade de encarar este tema, pois ainda são primeiras experimentações em relação a gênero. Eu sinto que devo me aprofundar nos estudos para que possa levar a pesquisa com mais propriedade, mas que já reverbera de maneira sutil em minha poética.

Lágrimas de Silêncio, então, carrega em seu desenvolvimento meus próprios questionamentos em relação a minhas experiências na vida pessoal e profissional e também um pouco das relações sentidas pelas mulheres na vida contemporânea. Desta forma, a ação foi formulada englobando todas estas questões.

Em um espaço determinado me coloco na arte central do local. Usando como vestimenta apenas uma saia da cor preta transparente⁴³ e uma fita preta colocada em minha boca, o que remete ao impedimento de falar (figura 34).

Figura 34



Lucélia Silva. Lágrimas de Silêncio. Performance, 2016
Fonte: Nathalia Grill

Assim carrego um recipiente com tinta vermelha. A cor da tinta remete a dor, as feridas e as marcas feitas em meu corpo. Realizo movimentos segurando o recipiente dando a entender que estou chorando. A idéia inicial é que ocorram realmente lágrimas. Porém como o corpo é o meu e também lembrando que sou um ser humano, cheio de emoções, por mais que encare como uma atuação neste espaço também carrega meu estado físico e corporal como também meu estado emocional. Deste modo, dependerá do tempo da ação, do lugar e também de meu estado de espírito na hora da ação. Talvez eu chore, mas também posso não fazê-lo.

⁴³ *voal* : Tecido composto para a *performance* Invólucro.

Para enfatizar tudo que acontece em meu corpo, lembrando da ideia de impedimento remetido pela fita, a maneira com que isso se transporta a vista do espectador é por meio das palavras escritas com a tinta em meu próprio corpo como pode ser observado na figura abaixo.

Figura 35.



Lucélia Silva. Lágrima de Silêncio. Performance, 2016
Fonte: Nathalia Grill

Porém é preciso considerar a escolha das palavras utilizadas na ação. Não poderiam ser palavras tão comuns. As palavras bem como a *performance* em si carregam uma série de significados. Alguns explícitos somente pela forma com que a ação transcorre e outros contidos nas escolhas de como o material e a forma em que desenvolveria a *performance* seria realizada. As palavras se tornaram fundamentais para isso. Elas representariam a quebra deste silêncio, então seriam importantes.

Figura 36.



Lucélia Silva. Lágrimas de Silêncio. Performance, 2016
Fonte: Nathalia Grill

Assim foram escolhidas palavras que conteriam um significado importante para mim. Palavras como dor, angústia, solidão, entre outras representariam a minhas próprias emoções e as relações delas sentidas em meu corpo. Já palavras

como história, cor, terra, prisão entre outras, são parte das questões envolvendo gênero na história, que dependendo das vezes que apresento a ação pode ser variadas. Conforme as palavras caibam na área de meu corpo podem ser escritas varias palavras de forma misturadas, sem direcionar diretamente para o pessoal ou para a história. Visto também que dependerá da construção do público entender de maneira que achar melhor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendida como linguagem expressiva a *performance* suscita questionamentos onde o corpo é o lócus de seus debates. Como uma arte híbrida pode se perceber que esta manifestação artística valoriza o corpo como transmissor de sentido para o espectador. Sendo assim ela permite aos artistas desarticular estereótipos construídos culturalmente.

Este estudo abriu perspectiva perante meu processo de criação, tornando-se a linguagem abordada para esta pesquisa. Foi possível assim observar o modo pelo qual configuro meu trabalho no campo da arte.

O corpo tem desta forma o papel fundamental neste sentido, pois ele é material primordial para a criação artística. Considerando assim meu corpo como ponto de vista sobre o mundo, como objeto deste mundo, só pude compreendê-lo vivenciando-o por meio da concepção das *performances* num processo ativo com ele.

Quando realizei meu trabalho de conclusão de curso em 2014, ainda estava voltada para a produção artística por meio da imagem com o autorretrato, mesmo o corpo sendo o material para a fotografia. Na performance *Invólucro* o corpo ainda é escondido por meio do tecido. Mas com as ações *NÃO!* e *Lágrimas de Silêncio*, o corpo ativo vem contudo, vem como eixo central em minha poética.

Meu percurso poético desta forma fundamenta-se como proposta reflexiva de um autoconhecimento instaurando meu corpo como motivação para isso. Resulta disso minha própria experiência corpórea que dialoga constantemente com minha vida pessoal, mostrando-se um processo artístico autobiográfico, porém que ao mesmo tempo dialoga também com o mundo que me cerca.

Esta pesquisa, assim, permitiu que, além de descobrir, de conhecer e compreender meu corpo desvelou minha própria consciência diante de mim mesmo. Pude enfrentar meus próprios conflitos, me transformar evoluir como sujeito no mundo. Posso afirmar desta forma, que além da arte e vida estarem estritamente ligadas, a arte transforma.

BIBLIOGRAFIA

Livros:

CANTON, Kátia. **Corpo identidade e erotismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. , 2006

LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpo gênero e sexualidade: Um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de, MONTEIRO, Marianna F. M. e MATSUMOTO, Roberta K. (org). **Tempo e performance**. Brasília. Ed. Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de, MONTEIRO, Marianna F. M.(org). **Espaço e performance**. Brasília: Ed. Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Corpos informáticos**. Brasília: Ed. Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2006.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: *piercing*, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

PONTY, Merleau-Ponty. **Fenomenologia da percepção**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1999

SILVA, Ursula da Rosa. **A linguagem muda e o pensamento falante**. EDPUC RS, 1994

Artigos, teses e dissertações:

BORIN. Carla Vieira. **A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea: as artistas contemporâneas e suas autorias**. Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Maria. Mestrado, 2010

JUSTO, Amanda. **Opressões de gênero na obra de Márcia X.** Trabalho de conclusão de curso submetido a Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina. 2013

MONTEIRO, Rita Xavier. **Tomar corpo: para pensar a performance na cena artística contemporânea. O caso português.** Dissertação para obtenção de grau de mestre em Estudos artísticos. Portugal. 2011

PALUDO, Luciana. **Corpo, fenômeno e manifestação: performance.** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração; poéticas Visuais. Porto Alegre, 2006

VIEIRA, Carla Borin. **A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea: as artistas contemporâneas e suas autorias.** Dissertação de mestrado apresentada a Universidade Federal de Santa Maria do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Santa Maria, 2010.

SILVA, Lucélia. **Lu Luz nua: autorretrato e os desdobramentos do eu na fotografia contemporânea.** Trabalho de conclusão de curso como requisito parcial para a obtenção de título em bacharel em artes pela Universidade Federal de Pelotas. 2014

Revistas:

BOCCHI, Josiane Cristina. **O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty.** Estudos de Psicologia, 2003, São Paulo.

BARBOSA, Eduardo Romero. **O corpo representado na arte contemporânea: o simbolismo do corpo como meio de expressão artística.** 19º Encontro de Associação de Pesquisadores em Artes plásticas. Bahia. 2010

CUNHA, Clovis Marcio. **Introdução a Arte da Performance.** Paraná, Gráfica UNICENTRO_____.

DIAS, Wagner Miranda. **A performance: um olhar histórico.** Arterevista, n.4, ago/dez. 2014, p. 129-144

MATESCO, Viviane. **Corpo ação e imagem: consolidação da performance como questão.** Revista Poiésis nº 20. Dezembro 2012.

MATESCO, Viviane. **Corpo-objeto.** _____, pg. 2981-2995

NEGRISOLLI, Douglas. **O corpo do performer nas artes visuais.** Revista Trama interdisciplinar-v.3-nº2, 2012.

NOBREGA. Terezinha Petrucia da. **Merleau-Ponty: o corpo como objeto de arte.** Princípios UFRN, jan. dez, 2000

GONÇALVES, Fernando Nascimento. **Performance: um fenômeno de arte-corpo e comunicação.** Logos 20. Ano 11, nº 20, 2004

SANTOS. Mário Peixoto. **Breve histórico da 'Performance Art' no Brasil e no mundo.** Revista Ohun, ano 4, Dez 2008

STUBS. Roberta; FILHO. Silva Teixeira; GALINHO. Dolores; MILIOLI. Danielle. **Corpo, subjetivações estáticas e arte e feminismos: passagens na pesquisa em Psicologia.** Fractal: Revista de psicologia, v. 27, nº 3 dez. 2015