CORPOS EM AÇÃO: Reflexões acerca da participação**BODIES IN ACTION:** Reflections on participation**Sarah Marques Duarte**

sarahmd4@hotmail.com

Universidade Federal da Bahia

Resumo:

Neste escrito parto da observação de propostas artísticas em que o gesto físico e criativo do espectador reconfigura e redimensiona as obras em seus aspectos materiais e, assim, na estruturação de seus sentidos. O objetivo central é a identificação de ações participativas propostas por coletivos, grupos, manifestações e artistas latino-americanos. Nesta ocasião, partirei do resgate de escritos de autores latino-americanos que discorrem acerca da performance, assim como da participação do 'espectador' como gesto performativo, em outras palavras, o participante como parte da criação da poética das experiências artísticas, ou mesmo, considerado como a obra de arte incorporada.

Palavras-chave: Performance, Ação, Participação, América-latina.

Abstract:

In this writing I start from the observation of artistic proposals in which the physical and creative gesture of the spectator reconfigures and re-dimension works in their material aspects and thus in the structuring of their senses. The central objective is the identification of participatory actions proposed by Latin American collectives, groups, demonstrations and artists. On this occasion, I will start from the rescue of writings by Latin American authors that discuss performance, as well as the participation of the 'spectator' as a performative gesture, in other words, the participant as part of the creation of poetics of artistic experiences, considered as the work of art incorporated.

Keywords: Performance, Action, Participation, Latin America.

O termo performance será aqui empregado em referência ao campo da *performance art*, em português e espanhol utilizado somente como performance, mas que tem sido alvo de questionamentos e alguns conflitos como explicita Marcos Steunegar, "Um dos motivos desse incômodo é a confusão por toda a América Latina entre os estudos da performance como campo de conhecimento e a performance arte como prática artística" (2015, s/p). No texto *Hacia una definición de performance* (2001) Diana Taylor relata, acerca do Encontro do Instituto Hemisférico em 2001, a dificuldade de se chegar a um consenso no significado de performance: "para alguns artistas, performance (como é utilizado na América Latina) se refere à performance ou arte de 'acción', pertencente ao campo das artes visuais"(2001, s/p).

Em seguida aborda a intraduzibilidade do termo performance para o português e espanhol como potência para descobertas:

Na América Latina onde o termo não tem equivalente nem em espanhol, nem em português, 'performance' tem sido comumente referida como 'arte da performance' ou 'arte de acción'. [...] Apesar de que performance possa parecer uma palavra estrangeira e intraduzível, as estratégias performáticas estão profundamente enraizadas nas Américas desde suas origens. [...] 'Performance' inclui, mas não pode reduzir-se aos termos que usualmente se utilizam como seus sinônimos: teatralidade, espetáculo, ação, representação (TAYLOR, 2001, s/p).

Esta noção, motor para constantes discussões, é afirmada e negada, passando por alargamentos e limitações. O conhecido texto de Taylor data de 2001, não obstante as problemáticas planteadas por ela naquele momento são ponto de partida constante para problematizações da definição de performance; afinal, essa é uma das potências deste campo de conhecimento. Entre os anos 2002 e 2013, trinta acadêmicos de sete países da América foram questionados por Taylor acerca do entendimento do termo performance e dos estudos da performance para a produção do livro digital *O que são os estudos da Performance*, (disponível na plataforma Scalar). Zeca Ligiéro, pesquisador e docente da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, afirma que o campo dos estudos da performance vem se delineando no Brasil e que este abrange tanto a *performing art* quanto as praticas performativas (Ligiéro, 2011, s/p). Como afirma Diana Taylor (2001) "Performance, em um nível, constitui o objeto de análise dos Estudos da Performance incluindo diversas práticas e acontecimentos como dança, teatro, rituais" (s/p).

Ao referir-se à 'performance' como prática artística vinculada às ações corporais conhecidamente exploradas durante as décadas de 1960 e 1970, Ligiéro utiliza o termo em inglês, *performing art*. O mesmo acontece na entrevista com Leda Martins (2011) professora da UFMG, que refere-se à *performing arts* para apontar o que se costuma chamar de performance nas artes visuais. Respondendo à mesma questão realizada por Taylor, Antonio Prieto (Departamento de Teatro na Universidad Veracruzana, México) constata a confusão entre "'performance', que as pessoas em geral entendem como performance arte, ou a arte de ação, e os estudos da performance" (Prieto, 2011) .

Assim como Ligiéro, ao referir-se às práticas artísticas dentro do campo da performance, utiliza o termo composto 'arte da performance'. Seria o caso de pensar que o termo 'performance' usado sozinho não contempla as práticas que se inscrevem dentro desta categoria? Esta

separação entre os campos do estudo da performance e performance é ponto de encontro entre os investigadores. Ao falar sobre este entendimento nas universidades do Chile, Soledad Falabella comenta:

Isso não se confunde, contudo, com os estudos da performance que vem das artes visuais. Neste caso a genealogia é outra [...] que se vincula à Inglaterra e aos Estados Unidos nos anos 60 e 70. E aí, por exemplo, está o CADA [...] Colectivo Acciones de Arte, onde ocorre essa enunciação, digamos, interdisciplinar, a partir de linhas distintas, frequentemente considerada uma neovanguarda e uma resposta a um momento político determinado (FALABELLA, 2011).

Ao longo da entrevista de Antonio Prieto, o pesquisador afirma: “ainda há uma noção, quando se ouve a palavra ‘performance’, de que se trata de performance arte[...] ‘Estudos da performance’, as pessoas às vezes acham que significa ‘estudos da arte-ação’, mas é algo muito mais amplo que isso” (Prieto, s/p.). Surge nesta fala de Prieto o sinônimo em espanhol, que aqui interessa utilizar: arte de acción, ou arte de ação.

Mas qual a importância das discussões ao redor da utilização do termo? Aqui, interessa explicitar estas contradições para apontar, também, as razões da apropriação do termo ‘arte de acción’ e adoção de ‘arte de ação’, ou simplesmente ‘ação’. No já referido texto de Diana Taylor, *Hacia una definición de performance* (2001), a autora reflete sobre os termos teatralidade, ação, representação e conclui:

Apesar de que estes termos tenham sido propostos como alternativa à "performance", eles também derivam de linguagens, histórias culturais, e ideologias ocidentais. Então por que não usar um termo de uma linguagem não-europeia, como Náhuatl, Maya, Quechua, Aymara ou de alguma das centenas de linguagens indígenas que ainda se falam na América? Ollin, que significa 'movimento' em Nahuatl, aparece como um possível candidato (TAYLOR, 2001).

A contundência das questões levantadas por Taylor ilumina e ampara a utilização de ‘performance’ como termo apropriado para referir-se às práticas estudadas. Mas a questão não está resolvida de uma vez por todas, tampouco parece ser o objetivo da pesquisadora. Como já visto, ‘arte de acción’ é utilizado como sinônimo de performance em espanhol. Em português não há expressões como ‘arte vivo’, ‘arte corporal’ encontrados em espanhol, sendo o mais utilizado ‘arte de acción’.

Na reflexão aqui proposta, arte de ação refere-se à performance arte, ou *performing art*, como anteriormente explicitado; a escolha pelo termo vai ao encontro de dois principais fatores, primeiro, pelo recorte do estudo, centrado na participação. O termo ‘performance’ de Dra. Regina Melim, docente na Universidade do Estado de Santa Catarina, é central nesta reflexão, assim como *Articipação* de Yiftah Peled, de *Iteração*, empregado por Maria Beatriz de Medeiros, entre outros. Ao participar, o fruidor – utilizando o termo que a Dra. Rita Gusmão, docente na escola de teatro da UFMG, opta por empregar em seu estudo acerca da participação- age. Sua ação sendo “o ato que engendra a poesia”, como afirma Lygia Clark (1965) ao refletir acerca do papel atribuído aos participantes de suas experiências. O segundo motivo da adoção de arte de ação vai ao encontro do recorte geocultural da pesquisa. Sendo a América Latina o lugar de análise destas práticas, retomam-se questionamentos como os de Diana Taylor para pensar e repensar a performance neste contexto.

Melim (2007) sublinha acerca da performance a “noção de obra como uma ação, cuja qualidade específica consiste em realizar, fazer ou executar.” Como reflete a pesquisadora no livro *Performance nas Artes Visuais*, “o termo ‘performance’ é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado” (p.7). Melim postula a necessidade de ruptura com a ideia do corpo como eixo reflexivo no estudo da performance, assim como de definições que restringem a performance a um acontecimento efêmero, a partir da constatação da existência de “ações dessa mesma natureza que deixam rastros a partir de uma série de remanescentes” (p.8).

Esse alargamento da noção e definição de performance planteado por Melim no que ela titula de *formas distendidas de performance* vai ao encontro das propostas dessa expressão artística nas décadas de 1960 e 1970. Absorvida pelas mecânicas institucionais da arte, pelas lógicas de mercado museísticas, a performance assumiu formatos bastante delineados. Dentro da miríade de possibilidades que uma ou outra linguagem artística possuem, sabe-se, hoje, o que esperar de uma instalação, de uma mostra de escultura, pintura, de uma peça teatral, uma obra coreográfica, assim como de uma performance.

Este atual contorno da disciplina artística, gera projetos teóricos como o de Regina Melim, com as *formas distendidas de performance*, referindo-se a “formas híbridas da performance” (MELIM, 2005, s/p). Nesse sentido, referir-se a determinadas propostas artísticas a partir da categorização da performance também as circunscreve dentro de um horizonte de prováveis. Em

alguns casos, os artistas questionam-se acerca do modo como referir-se a certos trabalhos. O espetáculo de rua *Mar(ia-sem-ver)gonha* do grupo de pesquisa Corpos Informáticos da Universidade de Brasília, é um exemplo disto. Bianca Tinoco (2011) discute esta sua (in)definição como potência:

Torna-se difícil enquadrar *Mar(ia-sem-ver)gonha* em alguma categoria das artes cênicas, mesmo que ela tenha tomado o palco como espaço *in situ*. Performance demarcada? Peça teatral sem enredo, sem *script*? Um retorno aos *happenings* de Allan Kaprow? Homenagem aos brincantes populares, alegres personagens das ruas do Brasil? *Mar(ia-sem-ver)gonha* se esquia de definições. É flor, é rizoma, frágil e forte, criança e intelectual. Não atrai abelhas, e sim uma mosca. [...] Os pedestres estranhavam, procuravam entender. Perguntavam o que significava, se era um culto, uma seita, um protesto. Alguns foram picados pela mosca e a aproveitaram, sem amarras (Tinoco, 2011, p. 99).

Assim, o termo performance foi, por um lado, dilatando seu uso, e por outro, delimitando sua forma. Como identificado por Melim, o denominador comum destas experiências é o corpo. No entanto, quando se pensa em performance, o corpo é tanto suporte quanto executor da ação que recai sobre ele. Mas não somente.

Melim em seu projeto de ampliação da utilização do termo, identifica em obras participativas que partem da ideia de compartilhamento, outra perspectiva sobre a linguagem. Propõe a noção de *espaço de performance*. O corpo, eixo catalizador da performance, não deixa de estar nas propostas, não obstante está em contato com os outros elementos, não sobressaindo a eles. Se entendemos que na performance está o corpo do artista como suporte e agente de uma ação, a participação na performance requereria o agenciamento de pelo menos dois corpos, o do artista e o do 'espectador'. Melim parte de projetos com outros atributos, propostas nas quais o artista não está presente. A autora entende o ato do espectador como elemento performático, abrangendo obras-propostas em que o participante manipula/cria a partir do projeto de um artista-propositor. A autora resgata exemplos de obras desde a década de 1960 até a contemporaneidade para iluminar a noção desenvolvida por ela.

Nesta revisão, fundamental no pensamento acerca da participação, a autora traz à luz a noção de *experimentalidade livre*, de Mario Pedrosa. Em meio a outros termos propostos por Pedrosa em sua observação das práticas de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, o de experimentalidade refere-se à maneira em que "conduzida pelos artistas serviria também para

designar uma experiência que, da ordem do sensível, passaria necessariamente pelo corpo” (MELIM, 2007, p.23). O corpo sobressai como organismo atravessado pela experiência sensível. Nestas, no entanto, o corpo em evidência não é o do artista, mas o do fruidor, “saía-se da esfera da contemplação para o campo da participação efetiva, e isso significava, em nosso contexto, incluir o espectador na obra” (ibid.). Reafirmam-se, portanto, as décadas de 1960 e 1970 como pontos de inflexão no desenvolvimento de novas configurações poéticas em que o espectador é corpo-signo das propostas artísticas, décadas fundamentais para o pensamento acerca da relação direta entre arte e política, assim como da performance.

Nesse sentido, é indispensável retomar as reflexões presentes no *Manifesto Neoconcreto* e a *Teoria do não-objeto* de Ferreira Gullar. No primeiro, a abordagem da obra de arte como um *quase-corpus* afina-se com as concepções de *proobjeto*, assim como do não-objeto. Seu texto inicia da seguinte forma:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência (GULLAR,1959).

O não-objeto só existe enquanto potência, seu estado presente é o devir e por ser assim, afasta-se da pintura e da escultura tradicionais, de qualquer formato pré-estabelecido. O conceito investigado e proposto por Gullar faz referência a práticas de artistas como Amílcar de Castro e Lygia Clark. Não obstante, Clark deixa o grupo ‘neoconcreto’ em 1961 (apesar de Gullar afirmar que não se trata de um grupo) por divergências em relação a teoria do não-objeto. A artista “não aceita a aplicação à sua obra do conceito” (ROLNIK, p.7), acreditando que seus *Bichos* (1960) eram sim esculturas e não ‘não-objetos’. Não por isso sua obra se reduziria à contemplação exclusivamente retínica. Os *Bichos* da L.C. não são composições acabadas e postas em um lugar de apreciação, mas dispositivos cujo sentido se cria na medida em que as pessoas os experimentam. Sem serem manuseados, os *Bichos* são placas de metal aprisionadas desprovidos de significado sensível.

Clark, propõe outros horizontes de leitura e percepção acerca da participação. Em seu texto, *A propósito da Magia do Objeto* (1965, s/p) expõe sua visão desde a concepção de

Caminhando (1963): “Qual é então o papel do artista? Dar ao participante o objeto que não tem importância em si mesmo e que só terá na medida em que o participante atuar.” A obra de arte é, para LC, a participação em si, e não o resultado dela.

Convergente à visão de Clark, Rita Gusmão reconhece que na performance o espectador “é uma realização do tempo presente, assim como a obra é a realização do espectador, o espectador é o desdobramento do criador, ambos são a obra” (2014, p.6). No entanto, abordar o espectador como corpo-signo das propostas artísticas vai de encontro a um modo de conceber estas experiências, proposto por Hélio Oiticica, que complexifica a separação entre estas instâncias. Os *Parangolés*, realizados a partir da frase “qual é o parangolé?” que significa “o que é que há”, são *projetos* (termo de Rogério Duarte utilizado por Oiticica), objetos-proposição que se concretizam na relação com o corpo do participante, não sendo, pois, mediadores da experiência, mas estruturas germinativas: “‘projeto’ seriam os objetos ‘sem formulação’ como obras acabadas, mas estruturas abertas ou criadas na hora pela participação” (OITICICA, 2006, p. 52). Oiticica esclarece em entrevista a Ivan Cardoso (1979): “Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total (in)corporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (OITICICA, 2008, p.31).

Sendo assim, ao ser obra no corpo-incorporação, pois, condição inseparável, o espectador deixa de sê-lo e converte-se em obra, não em participante. O objeto só é obra enquanto corpo. A obra como fruição de uma experiência que resiste à leitura fundamentada em uma produção de sentido. Em oposição à proposta de conceber o espectador como signo dentro das ações participativas, adiro à visão de Oiticica em convergência ao pensamento de vários pensadores que abrem discussões dentro do que Hans Ulrich Gumbrecht vai chamar de campo não hermenêutico na arte. Gilberto Icle (2011), pesquisador e propositor dos Estudos de Presença, docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, parte da leitura de Gumbrecht, assim como de Foucault, para dissertar acerca da performance como produção de presença, problematizando “a insuficiência da interpretação como modo único de acesso ao conhecimento” (ICLE, 2011, p.9).

Em texto introdutório ao universo dos Estudos de Presença, Icle problematiza, centralmente, a polaridade entre os ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’ dentro do campo da performance e questiona-se se “seria possível uma pesquisa das práticas performativas na dimensão da presença” (2011, p.25). Como proposto por Gumbrecht, a experiência estética, está

pensada como uma oscilação entre estes dois polos, havendo uma tensão entre eles. O autor alemão propõe outra via de entendimento que não a hermenêutica, predominante nas ciências humanas. “Trata-se de pensar outras formas de apropriação do mundo que possam, ainda que de maneira precária, ultrapassar as significações, evitar as interpretações puras, suspender os efeitos hermenêuticos e pôr em cheque as ilusões semióticas”(ICLE, 2011, p.23).

Os *Estudos de Presença* situam-se, sobretudo, na investigação dos processos de criação nas artes da cena. Seu foco de análise é o trabalho do artista, do performer, na gênese da obra. Ao pensar processo, e não produto, esta perspectiva de pensamento mostra-se fértil para o trabalho reflexivo em torno às performances que não se propõe como ‘produto’ acabado, objeto elaborado e dado a ver. Nas propostas nomeadas participativas, o convite à criação é o motor de sua poética. Icle, pergunta-se acerca da existência de ‘performance’ onde não haja produção de significado e explicita as acepções do termo ‘presença’ nas atividades cênicas. A performance, assim como o teatro e demais artes ao vivo, é uma expressão da ‘presença’. Presença de corpos, co-presença entre artistas e espectadores: “a presença não é senão uma experiência de presença partilhada. Algo que se localiza na interação, portanto não podemos falar da presença em si, mas de uma experiência que compartilhamos quando somos performers ou quando assistimos a uma prática performativa” (p.16).

Esta compreensão contribui na elaboração conceitual ao redor de certas práticas artísticas, obras que não se reduzem à experiência estética fundamentada na visão ‘retínica’. Incorporar *Parangolé*, ou *Divisor* (1968) de Lygia Pape, vivenciar *Baba Antropofática*, são formas de superar diversos dualismos, como arte-vida, espaço convencional-espaço de arte, sujeito-objeto, assim como corpo-mente, como reflete Erika Fischer-Lichte ao propor que a materialidade da performance sobressai a seus ‘efeitos de sentido’. Nas propostas artísticas que partem do corpo, principalmente quando este corpo é o do fruidor “Dar significado ao mundo e às coisas do mundo não é suficiente para compreender a experiência da presença, o ritmo que move os corpos em ação durante uma performance”(ICLE, 2011, p.19).

Icle destaca o efêmero, o contato com o espaço e entre corpos, a experiência vivida, a oscilação entre efeitos de presença e de sentido para caracterizar a experiência estética a partir da perspectiva da presença, e conclui:

Trata-se de procurar justamente novos conceitos para poder trabalhar com dimensões da experiência humana que possam ser descritas como vibrações da presença. Essas vibrações, esses movimentos, só têm lugar na nossa experiência na espacialidade, elas resistem à temporalidade e à duração. [...] São instantes em que nosso corpo vibra (ICLE, 2011, p.4).

Este corpo que vibra, referido por Icle, pode ser relacionado com o que Suely Rolnik propõe chamar de corpo-vibrátil. A noção refere-se à capacidade de apreensão do mundo das sensações a partir dos órgãos de sentido do corpo humano. A autora esclarece que os sentidos têm dupla capacidade, a cortical e a subcortical:

A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido [...] a segunda, que por conta de sua repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações [...]. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo (ROLNIK, 2006, p.12).

O corpo-vibrátil é a assimilação do invisível que ultrapassa a atribuição de sentido no aspecto hermenêutico, como referido por Icle a partir de Gumbrecht, assim como por Erika Fischer Lichte e articulado por diversos teóricos na atualidade. Na compreensão de Fischer Lichte e utilizada por Eleonora Fabião no estudo acerca da precariedade, na performance “a distinção tradicional entre produção, obra e recepção soa questionável, senão obsoleta” (FABIÃO, 2011, p.79). Participação e performance compartilham esta característica, sendo presença pulsante, obra em si, o fruidor é agente de uma experiência de pura presença, uma *vivência*. Termos como vivência e experiência repetem-se nos escritos de autores como Fischer Licht, Gilberto Icle, Eleonora Fabião, assim como por Hélio Oiticica e Lygia Clark, ambos estudados por Melim.

Estes elementos dialogam com a noção de iteração desenvolvida por Deleuze e Guatarri, assim como por Derrida, e utilizada por Maria Beatriz de Medeiros, artista e pesquisadora da Universidade de Brasília, na investigação com o grupo Corpos Informáticos. Na definição de Medeiros:

Nós tomamos a liberdade de trazer esse conceito para o campo da arte e da performance. Na iteração, caminho por caminhos pré-estabelecidos pelos idealizadores do projeto, da obra. Videogames são interativos. A participação iterativa é co-laborativa, co-labor-ativa, prevê a participação ativa do espectador; a possibilidade de modificação da proposta

artística pelo iterator [...] Alguns dizer ‘participador’. No participador, a dor permanece, na iteração, o transeunte, o errante, torna-se iterator.

Medeiros, reflete acerca da abertura dos processos que envolvem o gesto criativo do ‘espectador’, em Gusmão, fruidor, em Medeiros, iterator. Essa abertura contempla a assimilação das contingências, do acaso, não presumindo erros, mas desvios; valorizam o caráter processual, inconcluso, de improviso, repetição transformadora que não objetiva resultados, mas continuidade e proliferação. Outros dois aspectos fundamentais na reflexão desenvolvida sobre fruição e coautoria, envolvem a participação corporal e a compreensão do conceito de estética relacional: “processos criativos em coletivo e participação corporal do espectador são os elementos estruturais para analisar o contexto de fruição que se estabelece desde a instauração de uma estética relacional para a arte ” (Gusmão, 2014, p.4). A relação com a estrutura germinativa (utilizando o conceito de probjeto), prevê envolvimento físico, engendrando transformações na obra e como obra, e estabelecendo-se, assim, como estrutura significante ou simplesmente vivencial das propostas artísticas.

No entanto, a marca de diferenciação das obras em que o espectador converte-se em parte das produções, é o estar com o corpo na obra, e como obra, gerando modificações na estrutura significante do projeto artístico concebido pelo ‘autor’. Retorna-se com isso às reflexões ao redor da performance como disciplina artística. Diversas definições de ‘performance’ afirmam esta centralidade do corpo como suporte artístico. Diana Taylor na introdução do livro *Performance* (2016) afirma: “Desde os anos 1960, artistas tem usado seus corpos para desafiar regimes de poder e normas sociais, o corpo, **frente** e **centro** da prática artística, não mais o objeto retratado em pinturas, esculturas, ou filmes, ou fotografias, mas a carne viva e respirando do ato em si mesmo” (2016, p.1).

O conceito de *espaço de performance*, inscrito nas formas **distendidas** de performance abordadas por Regina Melim, pode ser entendido dentro da perspectiva de incorporação proposta por Hélio Oiticica, coincidindo com o projeto de Melim nomeado *InCorporAção: agenciamentos do corpo no espaço relacional*. Assim, a centralidade do corpo é reafirmada com o ato, não do artista, mas do sujeito participante, ou iterator, fruidor, etc. Há, porém, outros modos de agir, outras possibilidades de elaboração do ato. Há obras em que se gera convivência e troca entre performer (propositor) e fruidor. Nestas ações coexistem pelo menos dois corpos, e é esse encontro entre corpos que se configura como experiência estética. Mas experiência para quem, artista ou

espectador? Qual a diferença entre a experiência de recepção dos propositores e dos participantes neste tipo de ação, existe?

Há distintos formatos de propostas que partem da relação entre artista-espectador como prática artística. Uma delas é fundamentada no diálogo, o encontro é a obra. No Brasil, a artista e pesquisadora Eleonora Fabião, destaca-se no desenvolvimento de trabalhos que partem dessa dimensão formal e poética. As *Ações Cariocas* (2008), concebidas e performadas por Fabião, consistem em sete ações desenvolvidas a partir do contato com a cidade e seus fluxos. Na primeira ação, Fabião, no Largo da Carioca, sentou-se em um banquinho e dispôs outro a seu lado. A estrutura completava-se com um cartaz que mostrava as frases: “Converso sobre qualquer assunto”, “Converso sobre amor”. “Converso sobre política”, entre outras, um convite à interlocução entre performer e transeuntes.

Uma segunda forma de relação entre corpos na arte de ação, parte do gesto criador do participante diretamente no corpo do artista. Nesse sentido, o corpo do performer volta a ser suporte no qual recai a ação, desta vez não realizada por ele, mas pelos participantes. Sobre a carne suscetível à violência criadora do ato do outro, os performers se oferecem de diversos modos. Em *CINTADA a R\$ 1,99* (2011) do grupo EmpreZa, o performer Helô Sanvoy ingressa no espaço cênico, despe-se, debruça-se na parede e permanece nesta posição à espera. Babidu, outro performer do grupo entra em cena, retira o cinto e com ele começa a golpear Sanvoy. As chicotadas cessam quando Babidu já não tem forças para continuar batendo, neste momento, prega na parede o cartaz informando: “Cintada a R\$ 1,99”. A partir daí, o ‘público’ pode dar cintadas pelo valor solicitado.

A terceira categoria de participação identificada nesta aproximação refere-se à obras em que a experiência de presença é coletiva, os corpos de vários participantes configuram a espacialidade discursiva. O *Siluetazo* em Buenos Aires é um exemplo emblemático. No início dos anos 1980, logo após a derrota sofrida na guerra das Malvinas, uma ação estética coletiva foi realizada no intuito de visibilizar, denunciar e reclamar as desapareições que ocorreram durante o período militar. Também vale destacar a relevância do movimento *Escena de Avanzada* no Chile, principalmente as ações de arte realizadas pelo *Colectivo Acciones de Arte*, entre elas, a de maior impacto participativo a *No+* em 1983.

Também no Chile, em 2013 a obra *#quererNOver* de María José Contreras foi realizada a partir de um post no *facebook*. A artista convidou a população para a realização de uma ação massiva na principal rua de Santiago. Mil duzentos e dez ‘voluntários’ (como chamou a artista aos participantes) - número aproximado de desaparecidos durante a ditadura militar cujo golpe ocorreu quarenta anos da ocasião da obra - deitaram-se de bruços durante onze minutos, de 8:49h a 9:00h, no dia 10 de setembro do mesmo ano. A participação efetivada pelo envolvimento físico, neste caso, não compreende transformação de um *objeto*. Não obstante os participantes envolvidos na elaboração da linha de corpos que se efetuou na cidade revelou um posicionamento coletivo a partir dos indivíduos. O *proobjeto* aqui, seria o próprio convite realizado pela artista, lembrando a definição de *proobjeto*, “objetos ‘sem formulação’ como obras acabadas, mas estruturas abertas ou criadas na hora pela participação” (OITICICA, 2006, p. 52)

Vale destacar também a produção do carioca Michel Groisman. O trabalho do artista vem, desde a década de 1990, desenvolvendo-se ao redor da pesquisa do corpo como agente e suporte expressivo, primeiramente com ações realizadas de forma solitária, a exemplo de *Transferência* (1999), e em seguida com a participação como modo de realização e efetivação de suas propostas. Em *Máquina de Desenhar*, os participantes são convidados a pintar uma tela em coletivo, é a movimentação e negociação entre oito corpos que gera a obra. Em *Jogo do Polvo*, o corpo dos participantes é convocado a formar uma estrutura corporal coletiva. Em *Sirva-se*, o dispositivo de relação obriga também que os corpos dos participantes entrem em diálogo entre si.

Como já explicitado, a produção de diversos artistas das décadas de 1960 e 1970 podem ser pensadas a partir desta perspectiva, além de obras, a produção teórica de pensadores da arte como Lygia Clark e Hélio Oiticica nos servem de perspectiva de pensamento para o estudo de produções deste caráter na contemporaneidade. Assim como são deflagradoras de ações como *La Bête* de Wagner Schwartz, que a partir de questionamentos voltados à museificação das experiências de Lygia Clark, problematiza questões contemporâneas do campo artístico, práticas estéticas, e portanto políticas.

Assim, o estudo das obras reafirma a corporalidade como eixo das práticas inscritas dentro do campo da arte de ação. Corpo que age, que sofre as ações, que se vincula com o mundo e com o outro, e assim conecta-se consigo mesmo. A participação, em experiências levadas a cabo desde o início do século XX, postula, de forma determinada, a diluição das fronteiras entre arte-vida a

partir de ‘programas’, formulações, propostas, *projetos*. Ações de caráter estético e que convocam novos modos de pensar a arte na sua potencia de experiência, de encontro, de possibilidade de criação a partir da alteridade, das subjetividades, da inventividade, da viabilização de espaços de transformação poética e política.

Referências

ALICE, Tania. **PARC (Performances de Arte Relacional como Cura)**: performance e somatic experiencing. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 396-412, 2015.

BOURRIAUD, Nicolás. **Estética Relacional**. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio: **Cartas**. 1964-74. Org. FIGUEIREDO, Luciana. 2.ed. Editora UFRJ, 1998.

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

GUSMÃO, Rita. **De espectador a fruidor coautor**: diferentes relações na cena ao vivo contemporânea. Tese (Doutorado em Arte) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília, 2014

GUSMÃO, R. **Espectador na performance**: tempo presente. In: MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F. M.; MATSUMOTO, R. K. (orgs.). Tempo e performance. Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007. p. 139-148.

ICLE, Gilberto. **Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 09-27, jan./jun. 2011.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Reflexão sobre a arte contemporânea. Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte. v.4,n.1, pp.33-47, jun. 2017

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007

_____. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre 2ed. Sulina, Editora da UFRGS, 2006.

OITICICA, Hélio. **Entrevista a Ivan Cardoso (1979)** In: FIGUEIREDO, Luciano. Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008. p.31-39.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Duke University Press, Londres, 2016.

TINOCO, Bianca Andrade. **A vida e a vida de mar(ia-sem-verg)onha**. In: III Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual – UFC, 2010, Goiânia. Anais do III Seminário de Pesquisa em Arte e Cultura Visual – UFG, 2010.

Webgrafia

CLARK, Lygia. **Do ato**, 1965.

Disponível em: <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=18>

Consulta em: 26/09/2018

MELIM, Regina. **Formas Distendidas de Performance:**

Disponível em: <http://www.dobbra.com/terreno.baldio/midiacoes/texto_regina.htm>

Consulta em: 25/09/2018

ROLNIK, Suely. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark**

Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>

Consulta em: 19/09/2018

STEUERNAGEL, Marcos. **A (in)traduzibilidade dos estudos da performance** Disponível em:

<<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/a-intraduzibilidade-dos-estudos-da-performance>>

Consulta em: 03/09/2018

TAYLOR, Diana, STEUERNAGEL, Marcos. **O que são os estudos da performance?** Disponível em:

<<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/table-of-contents-por>>

Consulta em: 25/09/2018

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de performance.** Disponível em:

<<http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>>

Consulta em: 22/09/2018

Artigo submetido em 25/10/2018, e aceito em 21/12/2018.