



**Mirela Ferreira Ferraz**

**A zona de tensão instaurada pela performance:  
Linhas de uma cartografia traçada entre as obras de  
Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo Empreza**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-  
Graduação em História Social da Cultura do Departamento  
de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Cecília Martins de Mello

Rio de Janeiro  
Setembro de 2013



**Mirela Ferreira Ferraz**

**A zona de tensão instaurada pela performance:  
Linhas de uma cartografia traçada entre as obras de  
Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo Empreza**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profª Cecília Martins de Mello**

Orientadora  
Departamento de História - PUC-Rio

**Profª Clarissa de Carvalho Alcantara**

Letras e Artes - Instituto Félix Guattari  
FGB - Belo Horizonte-MG

**Prof. Alexandre Sá Barretto da Paixão**

Instituto de Artes - UERJ

**Profª Mônica Herz**

Vice-Decana de Pós-Graduação  
do Centro de Ciências Sociais -  
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 12 de setembro de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e da orientadora.

### **Mirela Ferreira Ferraz**

Graduou-se em Artes Cênicas – Licenciatura pela UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto) em 2010. É atriz e performer. Como pesquisadora desenvolve pesquisas na área de corpo, performance e arte contemporânea.

#### Ficha Catalográfica

Ferraz, Mirela Ferreira

A zona de tensão instaurada pela performance: linhas de uma cartografia traçada entre as obras de Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo Empreza / Mirela Ferreira Ferraz ; orientadora: Cecília Martins de Mello – 2013.

181 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2013.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Performance. 4. Corpo/arte. 5. Arte contemporânea. I. Mello Cecília Martins de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD:900

Para Terezinha Fátima.

## Agradecimentos

Esse trabalho nasce através do apoio, amor e da ajuda de muitas pessoas que me lançaram ao risco do voo. Por isso, agradeço, sobretudo, aos meus pais, Sandra e Aloisio, os quais permitiram com que o meu desejo em trabalhar com arte fosse possível.

À Talita, pela fortaleza.  
Ao Gabriel, pelo suporte.  
Ao meu Tio Renato, pelo carinho.  
Ao meu avô Zé, pela paciência e amor.

Aos meus tios, Renata e Helder, que plantaram em mim possibilidade do sonho.

À minha segunda família, meus amigos artistas, que estão presentes em minha vida, apesar das distâncias. Às irmãs de Ouro Preto, com quem dividi o amor e o teto: Ana Paula, Bárbara, Ellen, Júlia, e o agregado, Marcelo.

Aos meus amigos, que estão ao meu lado no palco e na pesquisa: Camila Duarte, Paulinho, Carlos Aberto, Elis, Tarcísio, Júlia L, Ricelli e Thálita. Com vocês, ainda questiono se: “isso é uma proposta ou uma loucura”.

Às amigas brasileiras, educadoras, artistas e pesquisadoras: Luana, Tamine, Clara, Janaína, Thaís e Jessica.

Aos mestres e amigos, os quais me acolheram nessa empreitada: Eloísa Brantes, Cássia Maria Monteiro e Gustavo Naves.

À minha orientadora, Cecília Cotrim, pelas aulas inspiradoras, e, principalmente, por sua leitura cautelosa e questionadora, a qual foi fundamental nesse processo.

Ao Grupo EmpreZa, pela disponibilidade.

Ao Coletivo Líquida Ação, pelos banhos de fé.

À Bia Medeiros, e ao grupo Corpos Informáticos, pela vivência da “fuleragem”.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

## Resumo

Ferraz, Mirela Ferreira; Mello, Cecília Martins. **A zona de tensão instaurada pela performance: linhas de uma cartografia traçada entre as obras de Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo EmpreZa.** Rio de Janeiro, 2013. 181p. Dissertação Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A partir da ideia de *zona de tensão*, traça-se diálogos e pontes de contato entre as performances do artista alemão Joseph Beuys, da performer do leste europeu Marina Abramovic e do grupo brasileiro EmpreZa. Através dos estudos destes trabalhos, reflete-se sobre pontos semelhantes que se identificam em performances particulares, referindo-os, sobretudo, aos seguintes aspectos: a busca pelas possibilidades de ruptura das fronteiras existentes entre artista/público e arte/vida, noções que se evidenciam através de uma *zona de indiscernibilidade*, a qual se torna ativada pela potencialização da presença do corpo na obra.

## Palavras-chave

Performance; corpo/arte; arte contemporânea.

## Abstract

Ferraz, Mirela Ferreira; Mello, Cecília Martins (Advisor). **The tension zone established by performance: Lines of a cartography drawn between the works of Joseph Beuys, Marina Abramovic and Empreza Group.** Rio de Janeiro, 2013. 181p. MSc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Based on the idea of *tension zone*, dialogues and contact points between the performances of the German artist Joseph Beuys, the performer Marina Abramovic Eastern European and Brazilian group EmpreZa are traced. Through the study of these works, it is considered similar points that are identified in particular performances, referring to the following aspects: the search for possibilities to break the boundaries between artist and public, art and life, notions that are pointed through an *indiscernible zone*, which becomes activated by the potentiation of the presence of the body in the work.

## Keywords

Performance; body/art; contemporary art.

## Sumário

Introdução	14
1.0 A dimensão interrogativa instaurada na performance	27
1.1 O corpo como dispositivo para experienciação: um diálogo entre Gilles Deleuze, Félix Guattari e José Gil	27
1.2 O corpo que escapa pende e cai em seu próprio abismo: aqui tudo é vivido, nada é representativo	33
1.3 Fenômeno de fronteira: a membrana sensível estabelecida na relação artista/espectador	42
2.0 O grito da carne	51
2.1 Quais são os limites da pele? Apontamentos no estudo acerca da performance eclodida nas décadas de 60 e 70	51
2.2 Entrelaçamentos entre as poéticas de Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Empreza	63
3.0 Joseph Beuys, o artista ferido	67
3.1 Arte/vida como revolução	67

3.2 As energias latentes dos materiais beuysianos:	
A ideia de transformação apresentada na experiência da obra	72
3.3 Expandir-se para transformar:	
a busca pela integração do ser.	74
3.4 Beuys e a atitude <i>fluxus</i>	80
3.5 A <i>linha de desterritorialização</i> traçada por Beuys:	
tensão entre peles, gorduras e outros materiais	88
4.0 O corpo intenso de Marina Abramovic	101
4.1 A vulnerabilidade como um caminho	101
4.2 Arte/Vida:	
o cruzamento constante entre presente	
e passado na criação de Marina Abramovic	108
4.3 A <i>experiência-limite</i> de Marina Abramovic	
e os devires de um Corpo sem Órgãos	
nas performances das décadas de	
60 e 70 de Marina Abramovic	117
4.4 O <i>agenciamento</i> produzido por Marina e Ulay:	
Arte Vital	128
4.5 O processo como movimento:	
a abertura de um corpo em fluidez,	
um mergulho nas entranhas de um <i>devir-</i>	
<i>mulher?</i>	136

5.0 Performar Empreza	143
5.1 O corpo Empreza:	
a zona de indiscernibilidade de um corpo coletivo	146
5.2 O corpo-Empreza em seu embate	148
5.3 Habitando a tensão: a poética das obras	151
6.0 Considerações finais	167
Referências Bibliográficas	169
Apêndice A: Entrevista com grupo Empreza	175

## Lista de figuras

Figura 1: <i>Descarrego – EU COMO VOCÊ –</i>	37
Figura 2: Joseph Beuys Filz TV -1970	48
Figura 3: Chris Burden Shoot - 1971	54
Figura 4: Trademarks Vito Acconci, 1972	57
Figura 5: Joseph Beuys The 20th July Aachen -1964 –	86
Figura 6: <i>I like America and America likes me-</i> 1974-	93
Figura 7: <i>Como explicar quadros</i> -1965	97
Figura 8: <i>Seven Easy Piece</i> , Joseph Beuys, 2005	97
Figura 9: <i>E em nós....embaixo de nós...terra abaixo</i> (1965) Ação de 5 de junho –	100
Figura10: <i>Cleaning the mirror I</i> , 1995	111
Figura 11: <i>Balkan Baroque I</i> , 1997	114
Figura 12: <i>Balkan Baroque</i> , 1997	115
Figura 13: <i>Rhythm 10</i> , 1973	119
Figura 14: <i>Rhythm 5</i> ,1974	121
Figura 15: <i>Rhythm 2</i> , 1974	123

Figura 16: <i>Rhythm 4</i> 1974	125
Figura 17: <i>Rhythm 0</i> 1974	147
Figura 18: <i>Rest Energy</i> – 1980	131
Figura 19 <i>The House with ocean view-</i> 2002	138
Figura 20: <i>The House with ocean view-</i> 2002 –	140
Figura 21: <i>The Artist is present</i> – 2010	142
Figura 22: Antropofagia Rés do Chão – 2003	154
Figura 23: Sangue Bom	156
Figura 24 Arrastão Avenida Paulista	163

*lo que cuenta en la vida de alguien, individuo o grupo, es  
un cierto conjunto que puede llamarse una cartografía.  
Una cartografía está hecha de líneas.  
Em otros términos nosotros estamos hechos de líneas  
que varían de individuo a individuo, de grupo a grupo,  
pudiendo haber en ellas tramos comune.*

Gilles Deleuze,  
Derrames entre el capitalismo y La esquizofrenia.

## Introdução

A pesquisa abordará a dimensão interrogativa, presente em particulares performances do artista alemão Joseph Beuys, da performer do leste europeu Marina Abramovic e do Grupo EmpreZA, formado por performers de Goiás, Brasil.

Trata-se de um tema que pretende destrinchar as linhas de uma possível *zona de tensão*<sup>1</sup>, que percorre algumas das significativas obras desses artistas, sobretudo, no que diz respeito à complexidade que se estabelece em tais trabalhos, em que a performance, arte indefinível e indomável, mais do que nunca, se apresenta de forma emblemática, na medida em que questiona as tênues fronteiras entre o artista e o espectador, a arte e a vida. Ao trabalhar com essas questões tão limiáres, adentra-se inevitavelmente na fértil discussão acerca do próprio termo performance, no que se refere a sua problemática reverberação nos contornos variantes da arte contemporânea. A fim de alimentar esse crítico debate, lançam-se através desta pesquisa trajetórias variáveis, e espaços que permitem a investigação e o tateio de pontos reflexivos acerca dessa arte. Por isso, apontam-se questionamentos ainda inacabados, os quais foram impulsionados, principalmente, pela dificuldade existente nos estudos sobre a performance, desde as dificuldades que envolvem seus traços inapreensíveis, até o possível conflito gerado na relação que compreende artista, obra e espectador. Contudo, não há o intuito de definir ou limitar seu campo, pois é justamente, devido a tal abertura flexível nesse tema, que se propõem reflexões e perguntas, as quais suscitaram no estudo acentuado das obras abordadas.

A arte a qual se trata, trabalha diretamente com corpo, lidando intimamente com a matéria pessoal do artista, o qual se coloca exposto na ação, em contato com o outro, em pleno ato físico. Encontra-se na produção desses três artistas, portanto, traços desse discurso, em que a exposição intensa da carne enfatiza a busca pela confluência entre arte e vida<sup>2</sup>. Dessa forma, ao analisar o trabalho performativo dos nomes referidos encontra-se com suas histórias particulares, pois ao tratar dessas específicas ações, é impossível não partilhar de certos aspectos referentes ao contexto

---

<sup>1</sup> O termo *zona de tensão* foi um vocábulo criado nessa dissertação, o qual dará suporte à discussão suscitada pela análise e reflexão das obras.

<sup>2</sup> A ideia que não separa a arte da vida ganhou força com o advento da performance eclodida na década de 60, período que se caracterizou também, pelo desejo de artistas que pretenderam romper radicalmente com quaisquer vieses representativos da arte.

social e cultural, em que tais artistas estiveram inseridos, assim como, suas distintas ideologias na concepção do próprio trabalho. Por isso, devido à relevância dessa conjuntura, em que a arte está, demasiadamente, embrenhada ao corpo, e, por conseguinte, à vida dos artistas, discute-se, primeiramente as ligações entre a história e a poética singular de cada performer<sup>3</sup>, a fim de ressaltar pontos fundamentais para a discussão proposta.

Foi a partir do estudo das obras que se enfatizou o vínculo inseparável entre vida e produção, realçando a indistinguibilidade entre tais esferas, o que sugeriu à luz dos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), a apropriação da ideia de uma *zona de indiscernibilidade*<sup>4</sup>, a qual foi levada para a discussão desses trabalhos performativos evidenciando a relação entre corpo, arte e vida.

O primeiro estudo, entre vida e obra de cada artista, possibilitou em segunda instância a formação de relações e aproximações entre os trabalhos performativos de Joseph Beuys, Marina Abramovic, e do Grupo EmpreZa, através do estudo mediado, principalmente, pelo termo *zona de tensão*, expressão desenvolvida a partir dos pensamentos de Deleuze, Guattari e José Gil. A ideia de uma *zona de tensão* parte, nomeadamente, da articulação e do estreitamento de pontos em comum mapeados entre tais pensadores: o da reflexão que enfatiza a potência da arte como um meio de encontro, e atritos entre forças, as quais se tornam evidentes na obra.

Pretende-se direcionar, por meio de uma estrutura rizomática e não hierárquica, certos pontos de contatos entre as performances dos artistas referidos, para traçar as proximidades e particularidades entre as específicas produções. Baseando-se nessa ideia, constitui-se a cartografia dessa dissertação, que pretende expor os respectivos trabalhos, enfatizando seus respectivos pontos de contatos e, sobretudo, as suas possíveis *linhas de fugas*<sup>5</sup>, ou seja, os diferentes traços realizados

---

<sup>3</sup> Por se tratar de um grupo de performers, o Grupo EmpreZa será focado de forma especial, pensando através de sua particularidade enquanto um coletivo de artistas.

<sup>4</sup> A performance propõe a hibridação entre as noções de corpo e arte, vida e obra, gerando a “zona indiscernibilidade” entre tais âmbitos, tornando-s inseparáveis, pois é essa “ zona de vizinhança ou de indiscernibilidade que fazem passar de uma à outra, e que constituem sua inseparabilidade. DELEUZE; G. GUATARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010,p.33

<sup>5</sup> Refere-se ao conceito “linha de fuga” de Deleuze e Guattari, o qual estrutura a filosofia rizomática dos Mil Platôs. Assim, Deleuze define o conceito criado: A linha de fuga é uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem do que se trata. Evidentemente, eles fogem como todo mundo, mas acham que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então que é algo covarde,

pela poética de cada artista, os quais marcaram processos de *desterritorialização* e *reterritorialização*<sup>6</sup>, dentro do próprio *território*<sup>7</sup> da arte.

Para lidar com obras tão complexas, que desencadeiam, justamente, a *zona de indiscernibilidade*, a qual propõe a não categorização ou definição das performances, estrutura-se a dissertação a partir dos pensamentos de Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Félix Guattari, José Gil, e Suely Rolnik, a fim de propiciar outras chaves de leitura para os trabalhos estudados. Portanto, essa cartografia não

---

porque se escapa aos compromissos e as responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É ao contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como arrebenta um tubo...Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. (DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.p.47)

<sup>6</sup> Os conceitos de “desterritorialização e de reterritorialização” pairam sobre toda a produção dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, discussão que foi instaurada primeiramente em “Anti-Édipo” (1996), estendendo-se nas reflexões levantadas por Mil Platôs (1980), e na obra “O que é filosofia”(2010). Pode-se pensar o processo de desterritorialização, como um movimento de abandono, ou de reorganização do território, quando este se torna invadido pela “operação da linha de fuga” ou da “linha desterritorializante”. Para os filósofos, essa relação acontece concomitantemente, e é impulsionada pelos constantes agenciamentos. Dessa forma, o processo de desterritorialização implica sempre uma reterritorialização e vice-versa, pois: *Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio* (DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia Vol. 3** São Paulo: Editora 34, 2012. p.45) Portanto, tais conceitos podem se expressar em diversos cotextos, como nas construções sociais do homem, e nos seus diversos campos: político, econômico e cultural, o que permite que tal discussão seja levada nessa dissertação para o campo da arte.

<sup>7</sup> De acordo com Deleuze e Guattari, “O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os "territorializa". O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos.(...) Ele é construído com aspectos ou porções de meios. Ele comporta em si mesmo um meio exterior, um meio interior, um intermediário, um anexado. Ele tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retrateis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos”.Id., **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4**,2012,p.127. O conceito de “território” para Deleuze e Guattari aborda as marcas expressivas e as assinaturas, e é produzido pelos agenciamentos, pois “todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial.(...) Descobrir os agenciamentos territoriais, de alguém, homem ou animal: ‘minha casa’. (...) .HAESBAERT R. **Des-territorialização e identidade: a rede “gaúcha” no Nordeste**. Niterói: EDUFF, 1997,p.218). Para Rolnik e Guattari (1986), a ideia de território se expande, pois como afirmam na obra “Micropolítica: Cartografias do Desejo: O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.p.323.

quer definir ou enquadrar a poética e as obras de cada artista, pois aborda uma das mais diversas possibilidades existentes para tal reflexão. Sabe-se que a conversa proposta por essa escrita, é infinita. Assim, a dissertação propõe um caminho para a discussão de específicos trabalhos de Beuys, Abramovic e do Empreza, os quais serão acompanhados pelos pensamentos desses teóricos.

## A CARTOGRAFIA

O elo em comum ressaltado nessa cartografia, a qual é mola propulsora da discussão, evidencia-se na ênfase ao uso inesgotável da poética do corpo, que é tratado nessa pesquisa como um dispositivo motriz para o desencadeamento da performance. Pode-se dizer que na medida em que o artista se dispõe como *médium*, ele estabelece, justamente, através da força da presença, a possibilidade para ativação das múltiplas vibrações submersas na pele do outro, reverberando sensações no *corpo vibrátil*<sup>8</sup> daquele que apreende o acontecimento, como fala Rolnik. Então, poder-se-ia pensar em uma extensão para tal *zona de indiscernibilidade*, a qual engloba também o próprio espectador? E ainda, tal possibilidade poderia acontecer por meio dos registros?

Depara-se com algumas questões centrais que envolvem a escrita dessa dissertação: como refletir sobre performances, das quais tive acesso apenas através dos registros de vídeos e fotografias? Pois a força da performance, não se edificaria, justamente, por meio dessa vertente transmitida apenas pelo contato entre presenças? Dar-se-ia, dessa forma, a importância para a escrita desses artistas, como também, para as fotos e os vídeos dos trabalhos que foram vistos como prolongamentos das obras, os quais possibilitaram que essa pesquisa fosse realizada através dessas mediações.

---

<sup>8</sup> Para Suely Rolnik, o corpo vibrátil está associado a capacidade subcortical do corpo, pois “nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo.(...) chamei de “corpo vibrátil” esta segunda capacidade de nossos órgãos dos sentidos em seu conjunto. É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo.”ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. Disponível em: <http://www.crprj.org.br/documentos/2006-conferencia-suely-rolnik.pdf>Acesso em: mar. 2012,p.3.

Sobretudo, pelo teor visceral percebido em ambos os trabalhos, os quais expõem a atitude de um corpo deflagrador e potente, é que se pensa na possibilidade de o contágio entre artista e espectador pode ocorrer, também pelo registro, através de vídeos e fotografias. Pois a força de tais corpos parece transpor as barreiras do presente e do efêmero, já que podem suscitar, inclusive, por meio dos arquivos, reverberações no *corpo vibrátil* do leitor/espectador, se esse estiver vulnerável e aberto para experiências. A reverberação desses trabalhos pode ocorrer, na medida em que, esses corpos se apresentam como arte, conservando, por conseguinte, um verdadeiro *bloco de sensações*, isto é, um composto de *afectos e perceptos*, que são categorias existentes em si mesmas, tornando-se independentes do homem, uma vez que, ultrapassam o próprio criador<sup>9</sup>. Portanto, foca-se justamente, na possibilidade instaurada por tal abertura, a qual possibilita a análise através desses acessos. Portanto, acredita-se que o poder de irradiação de tais performances pareça ultrapassar o limite da presença direta, possibilitando reflexões posteriores, que se deram através de interrogações levantadas pelo jogo de forças inerentes a esses *corpos dispositivos*. Logo, os trabalhos foram escolhidos a partir desse viés, que permitiu à associação e o diálogo com as possibilidades elaboradas por Deleuze, Guattari e Gil, desdobradas na *zona de tensão*.

O termo *zona de tensão* é utilizado para fomentar a discussão dessas criações. A ideia de tensão, parte, justamente, do atrito e do encontro entre as forças ativas na ação da obra, na medida em que, é perceptível a potencialidade gerada por tais relações, a qual é verificada, sobretudo pelo estado do corpo do artista em *tensionamento* com outros corpos, materiais e elementos no espaço-tempo performativo. A complexidade desse corpo em evidência, o qual parece ultrapassar as fronteiras, e entre o artista e sua obra, na liminaridade persistente da arte/vida,

---

<sup>9</sup>De acordo com Deleuze e Guattari, a obra de arte é bloco de sensação composto por perceptos e afectos, pois “se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu ‘modelo’, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva a coisa, ou uma obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. DELEUZE; G. GUATARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010.,p.193.

será sustentado pela noção de *experiência-limite*<sup>10</sup>, conceito desenvolvido por Maurice Blanchot, ideia que foi apropriada para discussão dessas performances.

Assim, a partir dos apontamentos acerca do lugar variável e das primeiras questões já adiantadas nessa introdução, especialmente, ao foco dado à transposição de fronteiras e limites que percorrem tal flexibilidade (*experiência-limite* do corpo em tensão), que se acredita na possibilidade da identificação de uma *zona indiscernível*, ou de indistinguibilidade, instaurada nessas composições, a qual é apreendida a partir do estudo das obras.

Partindo do preceito estabelecido por Deleuze e Guattari, os quais consideram que a conservação da obra de arte está em seus *perceptos e afectos*<sup>11</sup> inerentes, apontam-se através dessa pesquisa certos pontos pertinentes que parecem se conservar nas performances de Beuys, Abramovic, e do grupo EmpreZa, identificando proximidades entre as obras de ambos a partir da compreensão dos *perceptos e afectos* acionados e que se misturam ao corpo.

Nota-se a manifestação dos *perceptos*, presentes nas matérias e nos elementos utilizados nas composições e nos *afectos*, que residem na constante busca pelos diversos devires, que se tornam expressos no acontecimento. Os blocos de sensações produzidos pela confluência dessas categorias geram, portanto “uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (...) tivessem atingido, em cada caso, esse ponto (todavia no infinito), que precede imediatamente sua diferenciação natural.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010 p.205).<sup>12</sup>

Torna-se impossível não questionar à indistinguibilidade entre o artista e sua obra, pois seria possível dizer, que tanto Joseph Beuys, como Marina Abramovic e o Grupo EmpreZa, apesar de seus diversos contextos históricos e culturais, tornaram a

<sup>10</sup> O conceito de experiência limite para Maurice Blanchot refere-se à ideia de uma experiência intensa e transgressora, já que “a experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decide se pôr radicalmente em questão.” BLANCHOT, M.; MOURA JÚNIOR, J. **A conversa infinita - 2 a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007,p.185.

<sup>11</sup> Vale-se ressaltar que para Deleuze e Guattari, os “os *afectos* são precisamente estes devires não humanos do homem, como os *perceptos* são as paisagens( entre eles a cidade) não humanas da natureza. (DELEUZE; G.GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010,p.200)

<sup>12</sup> DELEUZE; G. GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010.

performance uma experiência indiscernível da própria carne. Poder-se-ia falar de um *corpo/arte*? Estaria presente nesse contexto não separativo e sempre agregador, a ideia do que seria *performar*? Para tratar desse primeiro grupo de questões, incluindo ainda, outras perguntas que circunscrevem tais criações serão abordadas detalhadamente no decorrer da dissertação.

Atenta-se brevemente o foco para as linhas frágeis de pura tensão estabelecidas entre Joseph Beuys e seus elementos, e animais (*devir-animal*), que proporcionam os enigmas instaurados nas obras *beuysianas*, do homem, sua conexão com a natureza e seus segredos elementares. Pois como afirma Borer a respeito:

Há um bestiário beuysiano: o veado, o chacal, a cegonha, o cisne, o gamo, o alce, insetos, o lobo americano e a lebre europeia, pássaros marinhos, o urso, os peixes, a rena, o bezerro e muitas outras espécies indiscerníveis, compreendendo virtualmente toda a Criação. Como os minerais e vegetais, os animais detêm forças elementares vitais. Beuys está não apenas empenhado em aprender com esses sobreviventes da civilização, adquirindo aquilo que as pessoas estão destituídas – um instinto certo, um senso de orientação – mas ao expor sua animalidade (roupa de pele, capa de feltro, chapéu de feltro), ele *desenvolve* os seus projetos junto com eles, na sua presença (a lebre morta, o cavalo branco), ou com seus corpos (gordura de animais, desenhos feitos de sangue).<sup>13</sup>

Esse contato com a matéria que se embrenha no *corpo-dispositivo* de Beuys, se dá justamente, pela presença do artista, esse que se coloca no ato, possibilitando a fusão entre os corpos. Tal possibilidade redimensiona os limites da escultura, que na visão de Beuys, está nesse lugar indiscernível, englobando os cheiros, a textura, e a concentração das forças contidas em cada elemento utilizado, pois como afirma o artista:

Ninguém entendia o verdadeiro sentido do que era discutido todo dia, ou seja, a escultura, e que ninguém compreendia a constelação de energias que a escultura punha em jogo (...) para mim não se tratava unicamente de trabalhar com um material específico, mas da necessidade de criar outros conceitos de poder de pensamento, poder de vontade, poder de sensibilidade.<sup>14</sup>

Portanto, ao se misturar as energias das matérias utilizadas, ao passo que ele propõe a reestruturação do conceito de escultura, Beuys estabelece, assim, linhas inseparáveis, que variam entre a escultura e a performance, instaurando um espaço ilimitado através de sua presença na obra.

<sup>13</sup> BEUYS, Joseph *apud* BORER, A. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001,p.21.

<sup>14</sup> *Ibid*, p.15.

Ressalta-se, da mesma forma, o trabalho de Marina Abramovic com a junção de ossos, carnes e sangue, que sugerem um limite tênue e permeável entre a vida e a morte, propondo implicitamente uma zona de indeterminação entre o seu corpo e às energias provenientes das matérias utilizadas, que se juntam, muitas vezes, com as do público. E é, inclusive, essa troca de energias, e de respectivas forças, que se sustenta toda poética de suas criações, na medida em que, a performer se coloca como um dispositivo para que essas passagens ocorram, pois como afirma Heathfiel, o alcance da performance de Marina Abramovic se concentra “na transferência de força e energia entre o corpo do artista com o corpo do espectador”.<sup>15</sup>

Há ainda, a atenção que a artista direciona para o seu próprio *corpo-dispositivo* esse que sempre é colocado à prova em diversas situações extremas para descobrir os mistérios residentes em sua carne, por meio da *experiência-limite*. Contudo, ao se tratar dos trabalhos de Abramovic, torna-se impossível não falar sobre sua intensa relação com o espectador, principalmente no que se refere à troca de forças de suas energias com as forças do outro, durante o acontecimento, valorizando o estado de comunhão estabelecido por esse contágio entre peles, na medida em que, esses parecem se adentrar a composição, tornando-se elementos imprescindíveis para a realização da performance.

Recai sobre o trabalho de Abramovic o enfoque para o corpo, e as infinitas possibilidades que esse experimenta, devido a sua constante busca pela ampliação dos territórios da arte/vida. Assim, o corpo da artista parece escavar pela performance os possíveis mistérios e as zonas desconhecidas que residem em sua matéria, pois como afirma Stiles, o corpo será o enfoque de todo o trabalho de Abramovic, já que:

Ela pertence a um pequeno número de artistas do mundo que iniciaram o movimento da Body Art, e que estabeleceu seus critérios estéticos: o uso do corpo como ferramenta; a ação física do corpo como a principal forma de comunicação; o trabalho com resistência corporal em eventos de dores físicas para visualizar dores psíquicas; o corpo como médium para o entendimento de espaço, tempo, duração e memória; o corpo como testemunha da história e como veículo para a troca de energias psicofísicas com outros corpos<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Tradução nossa

“in the transfer of force and energy between the body of the artist and the spectator”. .PHELAN, Peggy. **Marina Abramovic: Elevating the Public, in conversation with Adrian Heathfield**. In: HEATHFIELD, Adrian. Live: art and performance. Routledge, 2004,p.145.

<sup>16</sup> Tradução nossa

She belongs to a small number of artists throughout the world who pioneered Body Art and who established many of its aesthetic criteria: the use of the body as tool; the body’s physical action as

E do EmpreZa, foca-se, sobretudo, em uma das particularidades do grupo, que se refere à relação dos corpos que são afetados infinitamente entre si, e pelas matérias que estão envoltas a tais corpos, doravante um *corpo coletivo*, pois como afirma a performer e ex-integrante do grupo Mariana Marcassa:

Temos o corpo que se joga ao encontro da matéria ou conecta-se a ela: jogar-se contra a parede, grampear os cabelos na parede, amarrar as pontas dos cabelos aos seixos, penetrar fios cirúrgicos com pedras à pele, tecer fios que amarram a pedra ao busto, etc. Performar EmpreZa é tentativa de atravessar a matéria.<sup>17</sup>

Mediante essa citação, questiona-se, ao querer atravessar a matéria, o EmpreZa estaria em busca dos *perceptos* presentes na matéria? A fim de encontrar possivelmente um só corpo? Podemos, dessa forma, perceber as forças inerentes aos elementos, que estão sendo explorados com relação ao corpo e a arte, proporcionando um bloco, ou zona de indeterminação de pura reverberação?

Sendo assim, como não questionar à ordem de indistinção instaurada entre o artista e sua obra? Logo, pensando nesse lugar de puro contágio acionado pela possibilidade do indiscernível, e a fim de problematizar a performance focada no trabalho com os limites do corpo, compreende-se as obras desses artistas como espécies de *linhas de fuga*, as quais promovem constantes *desterritorializações* e *reterritorializações* no espaço da arte contemporânea. Leva-se em consideração que tais performances, mesmo em suas semelhanças ou disparidades, parecem produzir *sensações compostas*, que para Deleuze e Guattari, são feitas de *perceptos* e *afectos*, as quais *desterritolizaram* todo “o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social” (Deleuze; Guattari, 2010, p.232)<sup>18</sup>. Para *reterritorializar* outros territórios, por meio de um processo contínuo e sempre inacabado.

\*\*\*

---

a primary forma of visual communication; bodily endurance of physically painful events to visualize psychic pain; the body as a medium for understanding space, time, duration and memory; the body as a witness to history and a vehicle for offering corporeal testimony to psychophysical exchange of energy with other bodies. STILES, Kristine, KLAUS, Biesenbach; ILES, Chrissie. *Marina Abramovic*. London: Phaidon Press Limited, 2008. p.34).

<sup>17</sup> MARCASSA, M.P. **Que corpo é esse? Grupo EmpreZa: sensações de uma experiência-terreiro**. Dissertação de Mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil, p. 45).

<sup>18</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010.

Joseph Beuys e Marina Abramovic, dentre outros performers datados entre as décadas de 60 e 70, pareciam buscar o alcance da sensibilidade do público através de um contato imediato, e muitas vezes perturbador, com o espectador, para suscitar outras experiências pela arte, as quais não se limitam apenas a um ato contemplativo, pois como afirma Michael Archer “Observar a arte não significa ‘consumi-la’ passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador”. (Archer, 2001, p.235).<sup>19</sup>

Destaca-se na produção de ambos os artistas a noção que abrange a arte ligada à esfera política, em que o *corpo/arte* procura a completude de sua ação por meio da reverberação, que a performance pode vir a ter no outro, com a intenção de despertar os sentidos e a reflexão naquele que participa diretamente, ou indiretamente, do trabalho de arte, gerando um possível colapso na relação artista e espectador.

Por isso, torna-se pertinente os questionamentos que provocam outro bloco de perguntas, pois: arte/vida, *experiência-limite*, atitude e a visceralidade identificadas em certas performances Beuys e Abramovic, seriam inquietações que ainda permanecem vivas na performance atual? E ainda, estariam essas noções presentes no cenário de performances brasileiras?

Portanto, a fim de responder tais questões, apontam-se possíveis desdobramentos, diálogos, conexões, ou blocos de vizinhança, entre as performances de Beuys, Abramovic e o EmpreZa, que se dão por meio de possíveis pontes de contato. Propõe-se, posteriormente, uma reflexão que discute as obras performativas do grupo e os impactos das criações no hoje, tratando como um dos principais intuítos o interesse em esmiuçar o trabalho com o corpo, sobretudo, no que se refere ao *embate corporal*<sup>20</sup>, que se apresenta, recorrentemente no *corpo coletivo* constituído pelo grupo.

Sendo assim, questiona-se, seria possível tatear um plano de mapeamento entre tais artistas? E ainda, como se daria o trabalho com a poética da *body art* e da performance, atualmente, dentro do cenário brasileiro? Poder-se-ia pensar no *embate corporal* do EmpreZa como um desdobramento desses trabalhos?

<sup>19</sup> ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma histórica concisa**. São Paulo: 2001.

<sup>20</sup> A ideia de “embate corporal” refere-se a um dos capítulos da dissertação de mestrado da artista e pesquisadora Marina Marcassa, ex-integrante do EmpreZa. Para ela a noção de do “embate corporal” se faz presente nas composições do grupo, no que diz respeito a relação com os matérias utilizadas nos trabalhos, através do diálogo corporal construído com outro corpo.

Logo sugere-se o mapeamento de possíveis *linhas de fugas* traçadas por Beuys, Abramovic e o Empreza, e as relações distendidas entre ambos, a fim de estabelecer as proximidades de algumas criações entre Beuys e Abramovic (oriundas dos anos 60 e 70), com as performances do Empreza, valorizando as forças de resistência, impulsionadas pela busca da *experiência-limite*, em que a ideia de *movimento, transformação e mudança* acaba aproximando-se, mesmo que indiretamente, do âmbito político.

Para isso, primeiramente, aponta-se alguns conceitos de Deleuze, Guattari, e Gil, que se relacionam com as performances dos artistas escolhidos. Como citado anteriormente, as ideias de tais pensadores extraídas para essa reflexão baseiam-se em um ponto em comum, que consiste, sobretudo, na *relação de forças* contidas na obra, as quais serão relacionadas nessa pesquisa com o conceito de *experienciação* de José Gil. A ideia de *experienciar*, para o filósofo, direciona a recepção do trabalho pelo viés da semiótica das *pequenas percepções*, a qual se torna possível através da apreensão da ideia de um *fenômeno de fronteira* que se estende nesses trabalhos. Outros pensamentos que são explorados e relacionados às performances desses três artistas, são as ideias de *zona de indiscernibilidade*, de Deleuze e de *Corpos Sem Órgãos*, noção desenvolvida por Antonin Artaud, o qual foi trabalhada posteriormente pela filosofia de Deleuze e Guattari.

A primeira parte da dissertação baseia-se na apresentação dos conceitos relacionados, focando, sobretudo, em suas apropriações para o enfoque da poética do corpo, tratado como principal dispositivo da obra. Atenta-se, também, para o cuidado com a receptividade dos trabalhos estudados, a qual é muito discutida, já que muitas vezes, se torna caótica, na medida em que pode gerar estreitamentos, ou cruzamentos, inclusive, uma junção, entre os territórios do artista com o do espectador, através do *agenciamento* gerado pela linha de *desterritorialização* traçada pela performance, o que produz, assim, a *reterritorialização* no campo da percepção, da experiência e da receptividade dessa arte. Tal ideia pode se dar através da participação ativa e direta do espectador, ou de forma indireta, em que não há como proposta a participação explícita do público.

Foi visto como importante, ainda, a contextualização histórica, entendida como uma linha transversal que atravessa as performances dos artistas. Pois destaca-se o realce da poética dos trabalhos de Beuys, Abramovic, e do Grupo Empreza em sua íntima ligação com a fusão entre arte e vida e a noção que acaba por influenciar,

enfaticamente, a impulsão para as performances. Para esse fim, a pesquisa aborda para cada artista um capítulo, com o intuito de evidenciar os entrelaçamentos entre arte/vida e à produção poética singular dos performers<sup>21</sup>.

Devido à larga produção desses artistas serão destacadas nesse estudo as obras consideradas mais contundentes com a ideia desse possível colapso gerado pela performance na arte contemporânea, sobretudo, as que são referentes à recepção e à busca pela não representatividade, noções deflagradas pela ação do *corpo-dispositivo* do artista. Portanto, quais são as particularidades que envolvem esse *corpo-dispositivo*, tornando-o tão visceral e emblemático?

Ao apontar uma discussão para a visceralidade localizadas nas possíveis *linhas de desterritorialização* traçadas pelos trabalhos de Joseph Beuys e Marina Abramovic, e do Grupo EmpreZa, esbarra-se também em produções datadas entre as décadas de 60 e 70, em que a noção do risco se faz presente em distintas performances, as quais lidaram explicitamente com a tensão estabelecida por meio de fios imprevisíveis, estendidos nas vias do risco, em que o corpo do artista esteve submetido às situações extremas.

Considerou-se, necessário, portanto, realizar inicialmente uma breve discussão acerca da performance que eclode de forma especial no período do pós-guerra (entre as décadas de 60 e 70), como forma de enfatizar algumas das importantes rupturas traçadas por criações marcantes, cujo corpo fora colocado na *experiência-limite* através de trabalhos demasiadamente radicais. A fim de situar algumas dessas experimentações permeadas pelo risco iminente apontam-se a veemência de Vito Acconci, Chris Burden, e do grupo Acionismo Vienese. Citam-se tais nomes, com intuito de discutir brevemente alguns dos rompimentos que suas performances repercutiram, sobretudo, no que se referem às possibilidades que circunscrevem a frágil relação estabelecida entre arte, vida e morte, nas possíveis *desterritorializações*, que movimentam a experiência artística.

Para finalizar o estudo dessa cartografia, contudo, sem a pretensão de fechar essa discussão iniciada, já que a conversa sobre o assunto se faz ao decorrer de todo a pesquisa, foca-se nos trabalhos do Grupo EmpreZa, com intuito de voltar a atenção para a performance produzida, hoje, no Brasil dentro dos contextos apontados. Sendo assim, além do estudo acerca da história do EmpreZa, considerou-se também, como

---

<sup>21</sup> Leva-se em consideração a particularidade do EmpreZa, que será estudado enquanto um grupo de performers. Trata-se, portanto, de questionar as particularidades que emergem dessa diferença.

um dado importante a fala do grupo em relação à própria poética de seus trabalhos. Por conseguinte, encontra-se na última parte da pesquisa uma entrevista com alguns integrantes do grupo, a fim de desdobrar a escrita para o ponto de vista deles em relação à performance e sua problemática na contemporaneidade, dentro da concepção do que seria *performar Empreza*.

A partir do tateio apontado, e do desafio que tal possibilidade implica, questiona-se: a performance colocada como um *agenciamento* ou um vetor *desterritorializador* pode, por sua vez, interligar, e aproximar por meio de linhas transversais as produções de artistas demasiadamente diferentes em suas poéticas? Quais seriam as distâncias e as aproximações de tempos tão diversificados em que tais performers estiveram ou ainda estão inseridos? Para esse fim, lança-se uma abertura, ou possibilidades, tais como interstícios, que pretendem gerar possíveis trajetos flexíveis e que podem ser traçados por tal cartografia, uma vez que:

caminhos inteiramente prontos, que se seguem aos poucos, implicam num traçado prévio; mas trajetos, que se constituem num campo de forças, procedem por resoluções de tensão, agindo também grande gradativamente”.<sup>22</sup>

Pensando nisso, foca-se na produção de um plano e um mapeamento que visa, principalmente, a propulsão de questionamentos, que por ora, não se encerram.

---

<sup>22</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010, p.245.

## 1.0

### A dimensão interrogativa da performance

#### 1.1

#### O corpo como dispositivo para experiência: um diálogo entre Gilles Deleuze, Félix Guattari e José Gil

*Somos horizontais, sem hierarquia ou qualquer mecanismo de distinção e/ou controle interno. Sem líder ou estrela. Somos um corpo-sem-órgãos (no sentido artaudiano e deleuziano).*

*Somos pura carne.*

*Grupo EmpreZa<sup>23</sup>*

A arte que compreende o uso do corpo para a criação parece estar cercada pela problemática existencial e pelos mistérios que envolvem a carne, seus enigmas, como a sua integração com as coisas do mundo. Não é tanto uma busca de deciframento, mas de zonas de potência sensíveis que habitam o corpo em sua totalidade: nervo, carne e sensação. *Zonas de indiscernibilidade*, as quais se apresentam por meio da experiência de violentos fluxos de intensidade, que atravessam o artista e o espectador, em um encontro de sensibilidades.

Trata-se da instauração de uma zona sensível, que se caracteriza pela criação de um *fenômeno de fronteira*<sup>24</sup>, problematizando o discurso do corpo, o próprio *médium* da obra, em relação aos corpos presentes. Zona problemática de tensão entre artista e espectador da arte e de sua condição intrínseca à vida. Campo que abala as estruturas das concepções clássicas da fenomenologia e da percepção estética, na medida em que pode proporcionar a participação do espectador através de uma experiência caótica, perturbadora e reflexiva, pois como observa Thierry de Duve:

Não há observador exterior. Como o performer e o público são acasalados [couplés] em looping [boucle] pelo dispositivo experimental, eles são um e outro sujeito e observador, conjunta ou alternativamente, segundo uma oscilação incontrolável.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Trecho retirado da entrevista do Grupo EmpreZa cedida à autora em abril de 2003.

<sup>24</sup>“Fenômeno de fronteira” para José Gil designa o estado entre o consciente e o inconsciente, que segundo o filósofo, caracteriza o fenômeno da comunicação artística. José Gil aproxima o termo “fenômeno de fronteira” de “osmose estética”, termo utilizado por Marcel Duchamp em uma conferência para explicar o juízo estético. De acordo com Duchamp essa “comunicação artística” se estabelece pela relação de três fatores definitivos: “o inconsciente do artista, o espectador, a obra, considerada em sua materialidade”. GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d’água Editores, 2005, p.142).

<sup>25</sup> DE DUVE, Thierry. **Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique - in dan graham - œuvres** [cat.] Paris: MAM de la Ville de Paris, 2001. p.49.

Pode-ser-ia, desse modo, falar de outra forma de perceber o trabalho de arte, que segundo José Gil acontece por meio da permeabilidade entre o consciente e o não-consciente, como *processos osmóticos*, através de sensações indiscerníveis que atravessam o artista e o espectador. Essas que se manifestam na pele e na memória pela potencialização dos sentidos, por meio do contato de percepções invisíveis, até então, intocadas do *eu*, como argumenta Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* (1999).

Pensa-se no conceito adotado por José Gil, o *experienciar*, no qual o espectador não apenas assiste à obra, mas participa ativamente desse acontecimento, como diz o filósofo, passa a *experienciá-la*, pois se trata de “um <<experienciar>> e uma <<experimentação>> para além da consciência (...) a chave que dá acesso a este novo campo é uma semiótica das *pequenas percepções*. (Gil, 2005, p.17).<sup>26</sup>

A experiência que imerge da comunicação entre artista e espectador torna-se muitas vezes movida por essas *pequenas percepções*, terminologia utilizada por Gil, para distinguir esse diálogo sensível que habita a arte, no processo, que para o filósofo, se manifesta através de uma linguagem não-verbal:

Entre a visão muda e a linguagem, o olhar vem suprir a falta de pensamento verbal, escavando buracos na superfície da percepção. Como se na articulação das coisas com o corpo uma força se esboçasse, visando uma abertura mais vasta do espaço, com se um apelo à linguagem habitasse já as formas vistas, uma espécie de linguagem não-verbal surge então no interior da própria visão: o olhar. Esta linguagem é a das percepções subtis (ou <<pequenas percepções>> leibnizianas) que procuram o seu caminho para a expressão, caminhando barrado pela inexistência da linguagem verbal.<sup>27</sup>

Gil compreende o olhar como uma ponte entre o corpo e o mundo, capaz de englobar *atmosferas*<sup>28</sup> dinamizadoras de forças. Para o filósofo o olhar não se restringe apenas à visão e sim engloba todos os sentidos. Assim, o olhar se manifesta

<sup>26</sup> GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d'água Editores, 2005, p.17

<sup>27</sup> Ibid, p.51.

<sup>28</sup> Para José Gil a “atmosfera” é, “em primeiro lugar, um certo regime que o olhar traz à visão da paisagem”.Ibid., p. 48-49).Segundo o filósofo a “atmosfera” é constituída por uma série de forças que visam a globalização do olhar às coisas, pois, “se entro na paisagem quando a olho, é porque alguma coisa do meu olhar envolve os objetos numa atmosfera que, por um certo efeito de contrapartida, acabam também por me englobar. Este alguma coisa é vazio animado que vem do sem-fundo do meu olhar e que eu transmito às coisas que vejo; é um espaço vazio onde me venho colocar e que me é oferecido pelo conjunto da paisagem. Reenvia-me o espaço da atitude do meu olhar: como uma topologia do espírito, uma paisagem exterior de um interior” (Ibid., p. 4)

também de várias formas, por meio de um contágio entre o eu, o outro e o mundo, em uma troca contínua, “porque temos corpos-rostos ou corpos-olhar, infinitamente porosos e permeáveis (...). Vestem-se enquanto ficam nus: é que a nudez é passagem, abre a pele para o interior do corpo, para o invisível; e pode deter-se a diversos graus de profundidades”. (Gil, 2005. p. 57).<sup>29</sup>

Assim a percepção da obra de arte está diretamente relacionada ao intenso fluxo de forças que percorrem a *atmosfera* entre o artista e o espectador, as quais acontecem por essas *pequenas percepções*, sensações que *a priori* não são interpretadas de imediato, pois primeiramente “impressionam os sentidos sem impressionar a consciência, e quando se fazem lembrar à memória”. (Gil, 2005, p.105)<sup>30</sup>. Os sentidos da obra e as suas infinitas interpretações poderão ser expressos, portanto, depois de um tempo, que é necessário para que essa reverberação provocada entre o artista, o espectador e a obra ocorra. Logo o primeiro contato com a performance, muitas vezes se dá por meio dessa linguagem não-verbal, ainda não codificada pelas palavras, caracterizando-se como um *fenômeno de fronteira*, o qual atravessa o corpo em sua totalidade, sem procurar um sentido fixo *a priori*. Assim Gil argumenta sobre a transitoriedade desse acontecimento:

De fato, as pequenas percepções desempenham um papel semelhante ao de um operador ou código de tradução, apto a traduzir *imediatamente* o não verbal numa outra linguagem não verbal, as cores nos sons, as figuras nos gestos, a poesia em música, a pintura em poesia ou em música, etc. Estas propriedades do invisível sensível que Merleau-Ponty designava por << Transponierbarkeit>>, <<equivalência>>, <<parte-total>>, etc., são, todas elas, garantidas pelas pequenas percepções; a metáfora e analogia, em particular, não poderiam efectuar-se sem a garantia de <<passagem>> (por uma espécie de <<mediação imediata>>) que lhes é fornecida pelas pequenas percepções: só elas permitem perceber as similitudes que ligam os dois pólos dessemelhantes.<sup>31</sup>

Portanto, como tratar a performance sem nos restringirmos a conceitos rígidos e inflexíveis? Como analisar essa *zona de indiscernibilidade* que percorre a arte da performance, que não fixa limites, posto que ela se encontra nesse limiar do *entre*, em um estado de transitoriedade? Seria possível mapear essa zona de contato sensível entre o artista e o espectador, como suas fragilidades que estão imersas ao efêmero e ao acaso?

---

<sup>29</sup> GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d’água Editores, 2005

<sup>30</sup> Ibid.

Assim pretende-se abordar mais uma visão sobre o assunto, abrindo uma discussão acerca das questões inapreensíveis que envolvem a performance, a qual será refletida sob a ideia de uma *zona de tensão* devido, justamente, a tal complexidade que se estende na ação performativa, sobretudo a sua enigmática.

Evidencia-se, portanto, o trabalho com o corpo como o elemento desencadeador das possíveis tensões que sustentam o acontecimento. A disponibilidade em que o performer se coloca, na medida em que expõe sua carne e seu âmago, faz com que o trabalho seja percorrido por pulsões, ondas, e atravessamento de sensações, que não permitem a *representação* e sim, vivências, como é o caso dos artistas estudados nesse trabalho. Porque o corpo em seu esforço pareça engajar todos seus movimentos através de uma necessidade, ele pede passagem e quer escapar às convenções, desejando escapar, muitas vezes, de si, a fim de se desdobrar num outro na medida em que se agencia a esse, traçando a *fronteira-limite*, ou uma linha indiscernível. Assim, realça-se o mistério do corpo, pois o que ele pode? Deleuze e Guattari, corroborando com o pensamento de Spinoza acerca do corpo, discutem quais as suas limitações, na medida em que afirmam todos os seus gradientes nas relações longitudinais e latitudinais, já que:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para com ele um corpo mais potente.<sup>32</sup>

A possibilidade da criação de um *corpo mais potente* pode-se dar através da performance? Pois como Marcassa aponta, as engrenagens do EmpreZa estão nesse esforço da necessidade de um corpo, que quer se contaminar pelo outro, constituindo, por conseguinte, o coletivo, formado por vários braços, orifícios, suores, pelos, e ainda, as diversas mãos, pernas, e histórias que articulam o *corpo coletivo* criado especialmente no âmbito performativo, já que:

O corpo do performer é chamado para entrar na lógica da obra, entrar no movimento próprio de suas forças. Aqui não há sujeito da ação, a ação é corrente de forças e sobre ela não se tem controle. Sem o ‘eu’ e o ‘você’ outro corpo se cria. A performance vai sendo agida, os gestos vão sendo expressos, os movimentos vão sendo espacializados. Formas vão sendo apresentadas num jogo de forças que impele o *acontecimento* deste lugar que não preexiste a ele e que aí tem lugar.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Ibid, p. 99 -100.

<sup>32</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4.** São Paulo: Editora 34, 2012. p. 45.

<sup>33</sup> MARCASSA, M.P. **Que corpo é esse? Grupo EmpreZa: sensações de uma experiência-**

Não há superfícies, o mergulho acontece diretamente do avesso para fora e vice-versa, pois se trata de um grito que ressoa no acontecimento, retornando ao mesmo.

Por isso trabalha-se nessa dissertação com artistas que pareciam mover-se pela necessidade do corpo, em querer escapar às possíveis amarras. Ele quer morder a corrente com os dentes da carne. Logo se lança às forças mais vitais, a fim de desfiar os *perceptos* e *afectos* dessas. Performers desafiam-se, na medida em que buscam o centro tortuoso para alcançar, inclusive, o “composto das forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos dos homens, e da casa ambígua que os troca, os ajusta e os faz turbilhonar como ventos”. (Deleuze; Guattari, 2010, p.216).<sup>34</sup>

Certamente, esse conjunto se acentua nos trabalhos mais relevantes, nota-se a membrana sensível da arte e a vida do experimento performativo, em que o corpo experimenta estados instintivos mediados pelo limite. Refere-se agora, ao caso das situações extremas, em que o corpo cede, e quer se afastar de quaisquer representações ilusionistas, pois não mais sustenta a representação, ele próprio é o *vivido*. Seria a manifestação de o próprio devir? Já que “um devir não é uma correspondência de relações, nem tampouco de uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação (...) devir não é progredir nem regredir segundo uma série.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 18)<sup>35</sup>

Logo quando a carne é colocada à prova através de trabalhos que experienciam o seu limite, vê-se a sua vulnerabilidade exposta como um termômetro, a qual é capaz de reacender os *afectos* e *perceptos* que sustentam as tensões e as linhas que ligam artista e público. As tensões desdobradas no trabalho, não são, justamente, os enigmas e as sensações provocativas que se tornam soltas como turbilhões? Esses que, por conseguinte, acabam por estabelecer uma conexão com sensações, que até então, permaneciam adormecidas.

Para Deleuze e Guattari, a obra de arte *se sustenta* quando possui como meta o desejo de “arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente,” (Deleuze; Guattari, 2010, p.197)<sup>36</sup>, com o objetivo de arrancar, do

---

**terreiro.** .2011.78.f .Dissertação de Mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil, p.25).

<sup>34</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010.

<sup>35</sup> Id., **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4.** p.18

<sup>36</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010,

mesmo modo, “o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações”. (Deleuze; Guattari, 2010 p.197)<sup>37</sup>.

É tudo o que desperta, dessa forma, àquilo que nos potencializa enquanto seres sensíveis, fortificando-nos inclusive, quando toca os mistérios que abarcam a existência, as miríades de sensações que não são codificadas por palavras, e que se tornam vibrantes no trabalho.

O corpo, portanto, quando é suporte do trabalho, frisa na pele, matéria dos *afectos* e dos *perceptos*:

Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza(...).Tudo é visão, devir. Tornamos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero.<sup>38</sup>

Logo, a reverberação dessas sensações torna-se ainda potente quando são acionadas pela apresentação do corpo em seus estados de vulnerabilidade? Estaria presente nessa busca pela não representação, o magnetismo de corpo na performance?

---

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid., p.200

## 1. 2

**O corpo que escapa, pende e cai em seu próprio abismo: aqui tudo é vivo, nada é representativo.**

*Sem ensaios  
Sem final previsível  
Sem repetição  
Vulnerabilidade aumentada  
Exposição ao acaso  
Reação imediata<sup>39</sup>  
Marina Abramovic e Ulay*

Compreende-se que a performance, arte do efêmero, trabalha com a apresentação do corpo do artista, abarcando sua matéria íntima e subjetiva, no *aqui e agora* do acontecimento. Ou seja, trata-se da exposição do *corpo/arte* dentro do espaço e tempo performativo, os quais se edificam de forma especial, pela particularização do evento, pois como afirma de Duve:

A performance que não tem lugar em um aqui empírico, se sucede ao longo de um agora que não passa de um agora. O “tempo real” da performance não é o tempo que se identifica em um cronômetro. Certamente sua ação não se desenvolve em um tempo convencional e reconstituído, como é possível observar no tempo da narração clássica.<sup>40</sup>

Por conseguinte, o corpo como um legítimo dispositivo lançado no determinado espaço tempo performativo, parece querer escapar a quaisquer ideias de representação<sup>41</sup>, pois esse se move de acordo com o empuxo das forças que povoam o *entre-lugar*<sup>42</sup> da performance, agindo, muitas vezes, por influência dessas ações que, por conseguinte, não permitem outra coisa que não seja a apresentação de si próprio

---

<sup>39</sup> Tradução nossa.

“No rehearsal. No predicted end no repetition. Extendend vulnerability exposure to change primary reactions”. STILES, Kristine, KLAUS, Biesenbach; ILES, Chrissie. Marina Abramovic. London: Phaidon Press Limited, 2008, p.74.

<sup>40</sup> Tradução nossa.

La, performance, qui n’a pas lieu dans un *ici* empirique, ne se déroule pas plus le long d’un *maintenant* qui n’est qu’un maintenant. Son “temps réel” n’est pas celui du chronolomètre. Bien sûr son action ne se joue pas dans un temps conventionnel et reconstitué, celui de la narration classique. DUVE, Thierry de. **Essais Datés. 1974-1986. DUVE. Essais datés I: 1974-1986.** Paris, E.L.A., 1987, p.204.

<sup>41</sup> A performance como confluência de um encontro entre as artes, buscou escapar dos vieses representativos de ambas, na medida em que esta procurou se desprender das máscaras ilusionistas da personagem do teatro (artes cênicas), ou da moldura metafórica do quadro(artes plásticas).

<sup>42</sup> A ideia do *entre-lugar* dialoga com a noção de *fenômeno de fronteira* apontada por Gil, a qual foi discutida no início do capítulo. Contudo, associa-se também, ao conceito de *in-between* de Marina Abramovic, o qual será descrito adiante.

dentro desse jogo tumultuoso das forças ativas. Pois, quais foram às forças que atravessaram, por exemplo, a ação de Joseph Beuys em seus sete dias de convívio com o coiote?<sup>43</sup> Como mensurar a intensidade dos possíveis devires redimensionados pelo cruzamento homem-bicho, na zona realçada de um *devir-animal*, em que Beuys se dispõe diante de todo o risco em que fora submetido ao conviver intimamente com animal?

E a respeito de Marina Abramovic? Quais foram os turbilhões acessados e expelidos por seu corpo, quando esse se lançou nos trabalhos extremos, cuja própria vida estivera sendo testada?

Em *Thomas Lips* (1975) Marina experienciou sensações diversas, altamente ritualísticas e purgativas, as quais foram levadas ao limite. Seu corpo ingeriu um quilo de mel e um litro de vinho. Após a ingestão, a artista passou a explorar as forças da dor e do autoflagelo. Quebrou a garrafa de vinho com uma das mãos. Com uma gilete cortou a barriga, circunscrevendo as linhas de uma estrela de cinco pontas<sup>44</sup>, posteriormente se chicoteou, até conseguir ultrapassar a dor. Por fim, se deitou no recipiente de gelo por trinta minutos até ser retirada por um co-participante do evento. A performer transitou, portanto, pelas *ondas doloríferas e geladas* dos diversos devires submersos e potencializados na ação. Ela extraiu através da abertura de seu corpo, os *afectos* e *perceptos* das energias das matérias trabalhadas, misturando-se a essas. Produziu um meio indiscernível de pura fusão, de forças catalisadas pela exaustão de um corpo que quis se desamarrar de possíveis convencionalismos, jogando-se à experiência do transe e do risco.

Por isso, questionamos se tamanha intensidade vivenciada por Marina, acontece por causa das vias sensíveis desse corpo que parece ser esgotar até mesmo de si? Esse que através de sua não resistência, e até mesmo fragilidade, se abre para as possibilidades inesperadas, pois já não pode mais resistir? Deixando-se capturar, como apontam Deleuze e Guattari (2010) pelos “devires não-humanos das forças cosmogênicas?”

Tratando-se especificamente dos artistas referidos, é perceptível o estado de vulnerabilidade em que o *corpo-dispositivo* é submetido. Porém, o estado vulnerável

---

<sup>43</sup> Refere-se a ação *I like America and America likes me* realizada em Galeria René Block em 1974, Nova York, performance que será discutida no decorrer da dissertação.

<sup>44</sup> A estrela de cinco pontas acompanha toda a trajetória da artista e traça um apelo à simbologia

que tais performers se colocam, tão pouco tem haver com fraqueza ou debilidade, já que, movem-se, em direção ao exato oposto desse preceito porque se abrem para as todas, forças que se tornam visíveis na ação, deixando-se capturar pelas surpresas do efêmero, usufruindo e exaurindo as possibilidades que abarcam tais estados para consolidarem a criação.

Pois como afirma Rolnik (2006), estar disponível para fendas do vulnerável e trabalhar com seus possíveis, são algumas das condições que consolidam a provocação da arte, pois:

Uma das buscas que tem movido especialmente as práticas artísticas é a da superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro, própria da política de subjetivação em curso. É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. Ora, ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalçada por muitos séculos, mantendo-se ativa apenas em certas tradições filosóficas e poéticas, que culminaram nas vanguardas culturais do final do século XIX e início do século XX, cuja ação propagou-se pelo tecido social ao longo do século XX.<sup>45</sup>

É justamente pela penetração nesse lugar vulnerável, que se pode identificar alguns dos estados sensíveis atingidos pelos corpos de Beuys, Abramovic e o Grupo EmpreZa, os quais, provavelmente, a partir dessa apreensão, desencadearam o despertar das vias sensoriais do público. Pois se torna claro como esses pretenderam perfurar e atravessar os canais vulneráveis do outro, a fim de instaurar uma passagem para os *territórios subjetivizantes*, ascendidos simplesmente pela força da presença, ou pela deflagração desse corpo exposto e desmedido, na busca pela comunicação sensível explorada pelos poros da fina membrana que interliga e/ou distancia público, ou co-participante, do artista, instaurando-se em um *corpo mais potente*.

Corroborando, ainda, com palavras de Rolnik acredita-se que a arte, como *um possível*, tem “uma vocação privilegiada para realizar semelhante tarefa, na medida em que rasga a cartografia do presente ao liberar a vida em seus pontos de interrupção devolvendo-lhe a força de germinação.” (Rolnik, 2006, p.11).<sup>46</sup>

---

comunista, uma das transversais que atravessa as criações da performer.

<sup>45</sup>ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**.

Disponível em: <http://www.crprj.org.br/documentos/2006-conferencia-suely-rolnik.pdf> Acesso em: mar. 2012. p.2

<sup>46</sup> Ibid.

Trataria, por isso, da fome por germinação a justificativa para a entrega ao vulnerável, ao caos performativo?

Marcassa ao *performar EmpreZa*, responde a essa questão, pois fala dos detalhes de como seu corpo se joga às forças inerentes à ação, na medida em que relata a necessidade de um movimento que percorre a sua carne, dilatando-a, abrindo-a ao invólucro, ao ponto de expelir das vísceras a semente germinativa comentada por Rolnik :

O performer terá de lidar com as situações de um embate. Uma fuga terá de encontrar para se desfazer e tão logo refazer-se neste processo. Vômitos, engolir o cabelo e cuspi-lo, suor, gritos. Quando o corpo busca escapar de si, por ele mesmo. Espasmar é o corpo a se contorcer inteiramente na saída por um único orifício.<sup>47</sup>

O atletismo<sup>48</sup> que seu corpo elabora, o qual foi relatado em sua escrita, descreve a situação trêmula de um corpo que se joga ao abismo do acaso, através das ondas vulneráveis. Vê-se a ideia de “atletismo que não é orgânico ou muscular, mas um ‘atletismo afetivo’ que seria o duplo inorgânico do outro, um atletismo do devir que revela somente forças que não são as suas” (Deleuze; Guattari, 2010, p.204).<sup>49</sup>

Como na performance do grupo intitulada “Descarrego – Eu como você”, em que dois performers do grupo participam. Um deles resiste à dor de um corpo que se deparou com o próprio peso, através das mechas dos cabelos pregados à parede<sup>50</sup> e que começam a despregar lentamente. Presos pelas mechas, a dor pende ao corpo. O performer resiste até o seu limite, enquanto seus cabelos são arrancados pelo movimento. A fusão entre dor, corpo, pregos e parede, impulsionam o corpo para que esse escape, esvaindo-se de qualquer representação. Ele cai e quer ultrapassar àquelas barreiras. O público participa acompanha envolto ao círculo instaurado sob o acontecimento, na medida em que percebe o *corpo-dispositivo* pendendo sobre o

<sup>47</sup> MARCASSA, M.P. **Que corpo é esse? Grupo EmpreZa: sensações de uma experiência-terreiro.** Dissertação de Mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil, p. 45.

<sup>48</sup> Alusão à ideia de um “atletismo afetivo” elaborado por Antonin Artaud, desenvolvido posteriormente por Deleuze e Guattari.

<sup>49</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010.

<sup>50</sup> Vale-se considerar que as mechas de cabelo presas na parede foram pregadas por outro performer, que utilizou de um grampeador. Esse movimento compôs a primeira ação da performance.

seu peso, descarregando-se nas linhas de tensões elaboradas por tal jogo de forças dessa zona.



Figura 1: Descarrego – Eu com você  
Fonte: Grupo EmpreZa

Nota-se como a força da presença do artista em sua ação, esta que se torna mediada pelos elementos do risco e da imprecisão do acaso, implica a volta da atenção para o rugido do corpo: sua vitalidade e fraqueza.

Compreende-se o movimento de ruptura e de expansão do corpo como *médium* que se tornou o ponto convergente, colidindo-se na performance. É perceptível que se trata de uma força da presença do artista, a qual amplia, desloca, lançando uma *linha de desterritorialização*, modificando os territórios, ao passo que agrega e expande, por meio de seu corpo, os limites entre as artes: público e artista, arte e vida, ao ponto de *reterritorializar* outras possibilidades. Corpo que se apresenta, e se oferta na sensibilidade de ações que se evidenciam, manifestando instintos e reações. Não há, pois espetáculos ou representações, já que, se tem um esforço que elabora, na

tentativa de “eliminar todo o espectador, e com isso todo o espetáculo.” (Deleuze, 2007, p.20)<sup>51</sup>. Apesar do público não participar ativamente do trabalho, como é o caso de “Descarrego – Eu como você” vê-se o lugar do espectador, ou coparticipante estabelecido em uma participação indireta, colocando em uma relação, até mesmo, voyeurística. Mas essa *demarcação* faria do público menos participante do acontecimento?

Como se buscasse escapar de quaisquer convenções, o *corpo-dispositivo* é, também, o próprio acontecimento, assim como o acontecimento é o *corpo/arte*, que lança e capta forças através do *dispositivo experimental* da performance. Assim, não há limites nessa zona de indeterminação por que:

Agora, é no corpo que algo acontece: ele é fonte de movimento. O problema agora não é mais o lugar, mas o acontecimento. Se há esforço, e esforço intenso, não é um esforço extraordinário, como se significasse de uma empreitada para além das forças do corpo e sobre um objeto distinto. O corpo se esforça, ou espera escapar. Não sou eu que tento escapar de meu corpo, é o corpo que tenta escapar.<sup>52</sup>

Nota-se que esse corpo quer escapar, investigar e esmiuçar os mistérios e potencialidades da carne, por meio de situações extremas. Através da intensidade rompante que se instaura na ação, tornando-se nítida como “todo o corpo é percorrido por um movimento intenso. Movimento disformemente disforme, que remete, a cada instante, a imagem real do corpo.” (Deleuze, 2007, p.27).<sup>53</sup>

Corpo como produção do real, no *aqui e agora*. Movido pela pulsão da carne, no estreitamento da relação arte e vida, e, sobretudo através da quebra com a representatividade, já que esse não consegue se sustentar diante da convergência de forças que são acionadas pela sua abertura e receptividade a essas. Ele não resiste, pois passa a ceder e pender, escapando de si e abrindo-se para os movimentos involuntários, que respondem às reações que lhe são impostas, fazendo-se assim, *vulnerável*. Porém, há ainda, a sua resistência perante as forças ativadas e todo o engajamento do corpo, na elaboração desse processo, que às vezes pode receber, somando as suas e outras, simplesmente, recusá-las, causando o atrito, o esforço e a exaustão. Como em “Descarrego - Eu como você”, quando o corpo ainda resiste à

<sup>51</sup> DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

<sup>52</sup> DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 23

<sup>53</sup> Ibid., p.27.

dor dos cabelos sendo arrancados, até finalmente, ceder. Pois como comenta Deleuze, trata-se de:

Desfazer o organismo em proveito do corpo(...) o corpo sem órgãos é a carne e nervos; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, “o atletismo afetivo”, grito-sopro; quando é assim referia ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real: e a *crueldade* estará cada vez menos ligada à representação de alguma coisa terrível, ela será apenas a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional).<sup>54</sup>

Diante de todos esses apontamentos, pergunta-se: estaria, presente nesses específicos trabalhos performativos, como em outros que marcam os traços apresentados, a ideia de um corpo que experimenta na arte, a busca de seu limite?

Pensando nessa possibilidade, e no que consistiria o desejo que fomenta a busca dos artistas referidos, pergunta-se: tratar-se-ia de uma procura, mesmo que implícita, pelo próprio *Corpo sem Órgãos*? Seria possível, portanto, traçar um paralelo com a noção de *Corpo sem Órgãos*<sup>55</sup>, nos trabalhos de Beuys, Abramovic e do Empreza?

Durante as ações, principalmente, as que envolvem uma concentração de forças opostas, que brigam entre si, ora cruzando-se com outras e distanciando-se delas, é possível compreender como o *corpo/arte* visceral desses artistas parece estar arrebatado pelas ondas que reverberam no meio de tais embates, manifestando o seu próprio *dever*, redimensionando os limites do tempo e do espaço, através de *velocidades, lentidões e fluxos*, demasiadamente explorados em tais trabalhos.

A própria carne mostra suas cores. É perceptível a exposição de um corpo *re-organizável*, e versátil, já que, se modifica constantemente, como numa metamorfose. Dessa maneira, as performances desses artistas, podem ser vistas como viscerais, na medida em que, a carne e sua presença, exposta em seu limite, pretende suscitar a *vulnerabilidade* do outro, essa capacidade específica do sensível que esteve reprimida por séculos, como aponta Rolnik (2006).

É possível compreender que as performances desses artistas, aproximam-se das ideias de um *corpo vivido*, que é intenso em sua integralidade rompendo com as possíveis divisões, visto que:

<sup>54</sup> Ibid., p. 52.

<sup>55</sup> A noção de Corpo sem Órgãos (CsO) foi primeiramente deslumbrada por Antonin Artaud e posteriormente investigada pelos filósofos Deleuze e Guattari no terceiro volume da obra *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*.

Nosso século apagou a linha divisória entre o ‘corpo’ e o ‘espírito’ e vê a vida humana como espiritual e corporal de parte a parte, sempre apoiada no corpo, sempre associada, até nos seus modos mais carnis, às relações das pessoas. Para muitos pensadores, no fim do século XIX, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século XX restaurou e aprofundou a noção de carne, ou seja, do corpo animado.<sup>56</sup>

Desse modo, tais performances lidam com o corpo e sua integralidade, em trabalhos que exploram a unicidade substancial da carne. Corpo que se deforma em múltiplas metamorfoses, que revela a sua invisibilidade pelos orifícios, veias e pelos. Um corpo *deformado* que é pura sensação, como nas próprias pinturas de Bacon analisadas por Deleuze, pois “positivamente, Bacon não se cansa de dizer que a sensação é a mestra das deformações, agente de deformações no corpo” (DELEUZE, 2007, p. 43) é invertido, que não se sustenta apenas na racionalidade. Corpo *reorganizável* em um sentido artaudiano, como afirmam Deleuze e Guattari:

Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe ao órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. É verdade que Artaud desenvolve sua luta contra os órgãos, mas, ao mesmo tempo, contra o organismo que ele tem: *O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo.*<sup>57</sup>

Portanto, a busca pelo CsO se evidencia implicitamente nesses devires presentes entre o artista, o espectador, ou o coparticipante, o qual se expressa por meio dessa dimensão provocativa das ondas de intensidades que percorrem o seu corpo, nesse corpo *reorganizável*, que encontra em seu próprio fim e início, o seu limite.

De acordo com Deleuze e Guattari o *Corpo sem Órgãos* está longe de buscar uma interpretação psicanalítica para esse *eu* desconhecido existente, pois “o corpo sem órgãos é um ovo: atravessado por eixos e limiars, latitudes, longitudes e geodésicas, atravessado por gradientes que marcam as transformações(...) Aqui nada é representativo, tudo é vida e vivido. (Deleuze; Guattari, 1996, p.24)<sup>58</sup>. Assim, torna-se perceptível a ruptura com as noções de interpretação e de representação, o que contrasta bruscamente com as ideias psicanalíticas. Deleuze e Guattari enfatizam

<sup>56</sup> MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.256

<sup>57</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia**. 3 São Paulo: Editora 34, p. 24.

<sup>58</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **O Anti- Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. Lisboa: Assírio e Calvim, 1996.

a produção do real, caracterizando também o CsO como uma produção de desejo, porém não o limita a um ser *castrado* e marcado pelo desejo como um objeto de falta, e tampouco concebe a produção de fantasmas, pois:

— Isto não é um fantasma, é um programa: há diferença essencial entre a interpretação psicanalítica do fantasma e a experimentação antipsicanalítica do programa; entre o fantasma, interpretação a ser ela própria interpretada, e o programa, motor de experimentação. O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações. A psicanálise faz o contrário: ela traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CsO.<sup>59</sup>

Compreende-se a perspectiva desse corpo não organizado, mas *reorganizável*, ou mutável, através de trabalhos que lidam, justamente com a produção de uma não interpretação, não se limitando ao sistema triangular da tragédia edipiana, afastando-se também, da mimese ilusionista de Aristóteles, opondo-se às interpretações, pois lida com a produção do real.

Assim torna-se nítida a significância da performance, pois além de lutar para romper com o ilusionismo da tradição teatral e com a representação metafórica da moldura do quadro, pode-se pensar também, através do embasamento da filosofia de Deleuze e Guattari, no rompimento com o sistema interpretativo, inclusive, da psicanálise, já que essa expande e entrelaça as artes do tempo com as artes do espaço, promovendo a criação de uma linguagem artística híbrida, marginal e não representativa, que pode ser considerada pura produção de desejo.

Na luta contra os poderes institucionais de uma sociedade marcada pelos grandes sistemas de produção, os quais insistentemente buscam fixar o corpo, tentando organizá-lo como algo denominado e passivo, compreende-se o impacto de artistas questionadores dessas concepções, que são auto questionadores, de modo que também, instauram uma dimensão interrogativa sobre si próprios.

A implícita busca constante por esse *Corpo sem Órgãos* que artistas procuram por meio de suas criações, na maioria das vezes, é guiada por essas produções de desejos, as quais instauram por meio da obra em contato com o *plano de imanência*, pois como observam Deleuze e Guattari:

Não é o desejo que exprime uma falta molar no sujeito, é a organização molar que tira do desejo o seu ser objetivo. Os revolucionários, os artistas e os profetas limitam-se a ser objetivos, simplesmente objetivos: sabem que o desejo envolve a vida como um poder produtor, e que a reproduz intensamente, precisamente porque precisa pouco dela<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Ibidm., p.14.

<sup>60</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. Lisboa: Assírio e

Assim, podemos refletir como tais criações são oriundas de experiências trazidas da própria vida e equilibram-se à margem de temas, muitas vezes, evitados, como as noções de morte, destruição e sofrimento, na medida em que, experimentaram extrair os possíveis *afectos* e *perceptos* das matérias e suas forças, a fim de fundi-las na experiência da obra. Essas ideias circulam nos trabalhos de Beuys, Abramovic, e do Empreza, sobretudo, nas produções em que os corpos do performers se colocavam para dentro desses *afectos* e *perceptos*, ressurgidos posteriormente do fundo, ou do avesso de tais, constituindo a *zona de tensão* da performance. Portanto, esse possível *CsO*, em seus diversos gradientes de linhas, que marcam as *transformações*, abarcaria para dentro de si o espectador? Tratar-se-ia da instauração de um só corpo ou da experiência do performer?

### 1.3

#### **Fenômeno de fronteira: a membrana sensível estabelecida na relação artista/espectador.**

*O contorno é como uma membrana percorrida por uma dupla troca<sup>61</sup>*  
Deleuze

Como uma interferência capaz de captar e lançar as forças entre os participantes, a performance pode, muitas vezes, se estabelecer como uma membrana, devido a sua porosidade sensível e aberta, que permite a oportunidade do *experienciar*, como diz Gil. Vários trabalhos possibilitam a imersão do espectador nas vias do acontecimento.

No entanto, tal flexibilidade ocasiona, também, certos atritos na relação entre artista e espectador, na medida em que problematiza esse contato, posto que essa estreita quaisquer distâncias, ao ponto de juntá-las, por meio de um ato agregante de acoplamento gerando, por conseguinte, uma redimensão da relação, até então, distanciada ou passiva. Tal acoplamento se torna evidente, sobretudo, em performances que valorizam a potência desencadeada pelo forte enlace corporal, esse que por sua vez, se dá através da participação ativa e direta do público.

---

Calvim, 1996. p.32.

<sup>61</sup> DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.p.20.

Em muitas ocasiões, essa junção dos corpos, e de seus respectivos territórios, gera também, um colapso, ou turbulências na recepção do trabalho, pois o espectador pode se tornar tão participante da ação quanto o artista, já que ambos se colocam em estrutura sem hierarquias, construídas de formas rizomáticas, as quais se dispõem pela linha horizontal, que redimensiona no mesmo grau de importância, tanto o artista quanto o seu público. Logo, é perceptível que o problema se circunscreve na recepção desses trabalhos, no que se refere à junção e a confusão de papéis desencadeados pela presença corpórea, já que:

A presença do corpo no centro da performance abrevia a distância entre artista e público. Uma vez que performances são, em geral, eventos não ensaiados e abertos, o público, com frequência, não sabe como (re)agir, o que esperar na performance ou ainda o que a performance pode exigir dele.(...) A distância entre artista e público sofre um colapso.<sup>62</sup>

Contudo, questiona-se, tal possibilidade se estende, de forma geral para todos os trabalhos performativos? Ou somente àqueles que propõem essa aproximação contagiosa e mais direta, a qual inclui o contato explícito entre as peles? É compreensível, portanto, como essa recepção e suas complexidades se distinguem de acordo com as propostas de cada criação, podendo ser trabalhada de forma direta ou indireta.

Na criação *Imponderabilia*<sup>63</sup> realizada por Marina Abramovic e Ulay, torna-se perceptível a instauração de um estado de transitoriedade, que se estabelece pelo corpo do artista em contato com o outro, mediação que aconteceu, pela relação íntima entre as carnes relacionadas durante a ação.

Em uma espécie de um corredor estreito, posicionados um em frente ao outro, Marina e Ulay nus, olhavam-se interruptamente a uma distância próxima, a qual foi preenchida pelo fluxo constante do público que passava por eles. Os performers pareciam estar situados num local estratégico de passagem na galeria e, como a distância era muito próxima, o contato entre artista e público tornou-se inevitável.

Marina e Ulay olhavam-se com uma força magnética, enquanto o público passava entre espaço do casal. Através de esbarrões e apertos, trajetos de corpos penetravam no território criado pelos artistas, para depois escaparem do mesmo. Tratava-se de um fluxo de corpos que escapavam daquele orifício de tensão instaurado por forças expelidas pela troca fixa de olhares da dupla.

<sup>62</sup> BERSTEIN, Ana. In.: SÜSSEKIND, F., DIAS, T. e AZEVEDO, C. (org.) **Vozes femininas – gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p.382.

Como é possível observar no vídeo/registro da performance, as passagens do público entre os *copos-dispositivos*, que lançavam vetores de forças no corredor e entre si, eram rápidas. Contudo, a breve passagem não deixou de ser vigorosa e intensa, porque provavelmente a inserção do corpo ao espectador no *entre-lugar* demarcado e territorializado pelos artistas, entre os corpos, possibilitou que toques na nudez da pele fossem *experienciados*, além das trocas de respirações submersas nas possíveis gotículas de suores misturados na atmosfera performativa. Ou seja, tratava-se de relações íntimas e invasivas, as quais foram demasiadamente exploradas, noção que marca *Imponderabilia* como uma das performances que mais ressaltou esse colapso gerado na recepção contemplativa. A *Imponderabilia* levou o espectador para dentro do caos do acontecimento, ou seja, ultrapassando a viscosidade da membrana flexível, através da *experienciação* direta ao trabalho.

Os corpos de ambos os artistas pareciam estar atravessados pelos outros, possivelmente por meio da coparticipação do público, através de *agenciamentos* instaurados pela paisagem transitória dos co-participantes, que por meio da abertura instaurada, penetravam por instantes no interior daquela relação tão pessoal e magnética entre os dois.

Percebe-se, dessa forma, certa perturbação nessa relação entre artista e espectador, a qual possibilita pela noção do *aqui e agora*<sup>64</sup> da performance, a experiência por meio do “acasalamento [coulés] looping [boucle] pelo dispositivo experimental” (Duve, 2001,p.49)<sup>65</sup>, como cita de Duve, é lugar mediado pelo caos, que faz do performer e do público, sujeito e observador, ao mesmo tempo ou alternadamente. Espaço de pura reverberação que pode unir, mesclar ou alternar, arte e vida, confundindo e tencionando as fronteiras entre artista e público. Artista e público tornam-se experienciadores do acontecimento, através do dispositivo da performatividade, que se torna acionado pela tensão das forças.

Nota-se, então, a potência que desencadeia a sensação caótica, já da dupla observação que ocorre no trabalho. Na experiência, observa-se é observado, na

<sup>63</sup> A performance foi realizada em 1977 na Galleria Comunale d’Arte, Roma , Itália.

<sup>64</sup> Refere-se ao conceito de Thierry de Duve, já que para o pesquisador “La performance est un art de l’ci et u maintenant, elle implique la co-présence, em space-temps réel, du performer et de son public” DUVE ,Thierry de. **Essais Datés. 1974-1986. DUVE. Essais datés I: 1974-1986.** Paris, E.L.A., 1987,p.160.

<sup>65</sup> DUVE ,Thierry de. **Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique - in dan graham - œuvres** [cat.] Paris: MAM de la Ville de Paris, 2001.

medida em que as forças são condicionadas através da *experenciación*, a qual é explorada de forma direta.

Por meio de um jogo instável e imprevisível, nota-se nesse trabalho, a particular dimensão sensível que é criada entre artista e público. Encontro que desencadeia a tensão na recepção da performance, na medida em que se enfatiza a possibilidade turbulenta da confusão e a mistura entre os papéis do artista e do espectador. Tal flexibilidade permite outras denominações para o conceito de espectador, pois eles não seriam coparticipantes, ou talvez nas palavras de Gil, “observadores”<sup>66</sup> da atmosfera criada? E se apropriando da consideração *beuysiana*, levanta-se outra questão: seríamos, portanto, todos artistas durante a performance?

Depara-se com membrana porosa, estabelecida entre artista e público, doravante, coparticipante do acontecimento. Essa relação instaura uma zona indiscernível, na medida em que o outro se adentra no círculo performativo, tornando-se elemento indiscernível da obra.

Trata-se, portanto, de um contágio transmitido pelas forças dispostas por meio da energia magnética da presença, que se torna até invasiva, na medida em que as forças expelidas pelos corpos dispositivos entram inevitavelmente, no *corpo vibrátil* dos passantes, e por consequência, os seus respectivos territórios. Há um movimento de provocação, através de uma *linha de desterritorialização* que é lançada pelo *agenciamento* da performance, em ambos territórios (dos corpos dos artistas e dos coparticipantes), e no provável colapso gerado por tal *agenciamento*, no qual encurta-se suas distâncias, tornando-as indiscerníveis, entrelaçando e redimensionando os territórios, por meio da *reterritorialização*. Pode-se dizer que:

O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias. Não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas. A distância crítica é uma relação que decorre das matérias de expressão. Trata-se de manter à distância as forças do caos que batem à porta.<sup>67</sup>

Assim, *Imponderabilia* pode ter permitido possíveis entradas, ou passagens para as forças do caos, já que redimensionou pelo encurtamento, cruzamento, e pela

<sup>66</sup> Compreende como “observar” o sentido adotado por José Gil, o qual engloba os diversos sentidos do corpo para a percepção da arte, em que “olhar” não se limita apenas ao sentido da visão.

<sup>67</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4 São Paulo: Editora 34, 2012.p. 134

junção das distâncias, um movimento de *desterritorialização* e de *reterritorialização*, trajetórias variantes que se formavam, portanto, intermitentemente.

Dessa forma, por meio dos diversos mergulhos na atmosfera instaurada pelo casal, os coparticipantes, ao passarem por esse território previamente demarcado, atravessaram as vetorizações dessas forças, e foram capturados, tornando-se parte da obra, lançando-se também, suas forças para dentro desse campo e se tornando reterritorializados.

É possível, dessa forma, mensurar as trocas, as fendas, e passagens de um território cambiante, apesar de se mostrar aparentemente estático? Tal movimento procede pela ativação dos corpos e de seus enlaces? Pode-se argumentar que a visceralidade desse trabalho se sustentaria, também, por conta das sensações que se tornam acopladas, ressoadas e vibráteis? Pois “o enlace ou o corpo-a-corpo (quando duas sensações ressoam uma na outra esposando-se tão estreitamente, num corpo-a-corpo que é puramente "energético"(Deleuze; Guattari, 2010, p. 218).<sup>68</sup> Assim, quando as duas sensações se ressoam, fazem vibrar a própria potência do encontro, e do acoplamento, o que verbera a forte intensidade e o impacto das vibrações compostas.

Mas a ressonância e o impacto dessas sensações podem reverberar em performances que propõem a experiência através do contato indireto? Ou seja, àquelas que sugerem a participação do público por uma distância maior? Portanto questiona-se: nesse contágio mais indireto seriam propostas menos intensas do que as performances de contato imediato?

O trabalho *Filz TV* de Joseph Beuys propõe uma *experienciação* de forma diferenciada, em que o contato entre artista e espectador acontece pela não participação indireta desse. *Filz Tv* foi uma contribuição para *Identifications* produzida por Garry Schum (1970). Tratou-se de uma adaptação de um trabalho antecessor, de Beuys, o qual foi realizado pela primeira vez em um festival de happenings em Copenhague (1966). A ação de Beuys foi trazida e adaptada para o formato do vídeo exibido pela TV pública alemã. Beuys permanece de costas à visão do espectador e posicionado em frente a um aparelho televisor, em que a tela esteve ironicamente revestida por feltro. O vídeo de onze minutos exhibe o artista assistindo a TV, enquanto trabalha com três materiais ao longo da ação: um par de luvas de boxe, as quais Beuys veste para bater em sua própria face, o feltro, que como foi

citado, cobria a TV e, por fim, uma salsicha, a carne que a artista esculpe durante a ação.

O particular trabalho do artista alemão estabelece outra relação com o público, o qual participa indiretamente do ato, pois lhe cabe à função de assistir o artista em sua performance, esse que por sua vez, assiste a “TV filtro”, como uma ação dentro de outra ação. Contudo, não cabe nessa dissertação discutir se esse trabalho converge-se para uma performance ou para um registro, pois destaca-se, sobretudo, o valor performativo da ação, já que, Beuys apresenta a si mesmo em contato com os materiais, por meio de um trabalho que liga o corpo e vídeo, esse último que foi usado como *médium*.

*Filz TV* demarca uma distância aparentemente maior entre artista e público, na medida em que o espectador se posiciona como tal, participando indiretamente da ação.

Porém, tal performance parece captar, apesar das distâncias, o público que por sua vez, olha para o trabalho através de seu corpo inteiro, ao ponto de tornar-se vulnerável ou não, a recepção da ação beuysiana. Nota-se a presença de um *corpo-dispositivo* que se dilata, cresce, e também, *desterritorializa e reterritorializa* na relação público e artista, durante o acontecimento, mesmo através das distâncias, as quais afastam e aproximam as sensações. Pois como argumentam Deleuze e Guattari:

O recuo, a divisão, a distensão (quando duas sensações se separam, ao contrário, pela luz, o ar ou vazio que se inscrevem entre elas, ou nelas, como uma cunha, ao mesmo tempo tão densa e tão leve, que se estende em todos os sentidos, à medida que cresce, e forma um bloco que não tem mais necessidade de qualquer base.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Id., **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010.

<sup>69</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010.p.199.



Figura 2: Joseph Beuys, Filz TV  
 Fonte: Auditorium Maximum da Escola Técnica de Aachen

Presencia-se por meio do vídeo/registro o transbordamento do corpo do performer, que se esvai aos limites da tela. Trata-se da leveza e da densidade que pairam sob a distância entre público e artista, e de suas miríades de sensações.

Contudo, o contato direto ou indireto entre artista e público, é ativado pela ação do copo daquele, o qual se coloca em relação ao outro corpo, ou ao material, no espaço tempo. Fato que potencializa o conjunto e o conflito de forças que se tornam ativas no trabalho de arte. Pois de acordo com Deleuze, o trabalho de arte captura as forças não visíveis a fim de torná-las visíveis, da mesma forma considera-se que a performance acontece, justamente pelo desencadeamento desse fenômeno, porque:

Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhe dá a visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de trinfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora o combate se tornasse possível.<sup>70</sup>

A partir dessa visão de Deleuze, compreende-se nessa pesquisa a força do corpo, que é principal deflagrador do trabalho performativo, enfatizando a sua flexível disposição, na medida em que, esse se faz aberto para o jogo do *vulnerável*, ou seja, fazendo com que o combate seja possível. Dessa forma, torna-se nítido, como ele soma suas forças com as forças instauradas durante a ação, produzindo o cerne, realizando, ao mesmo de tempo que recebendo e mediando a relação entre as tensões presentes na ativação das forças. Ou seja, percebe-se o corpo como

<sup>70</sup> DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.p.67

dispositivo motriz, a partir do momento em que esse, ativa as forças da ação<sup>71</sup>, colocando-se em jogo: seja com o espaço, com a matéria, com objetos usados, ou ainda, com outro corpo, no caso, o do coparticipante.

É perceptível em *Filz TV*, como a intensidade do corpo do artista se torna evidente. O corpo de Beuys capta as forças durante a ação, ao mesmo tempo em que se relaciona com essas. A tensão dessa relação desencadeia a expansão do corpo de Beuys, que parece crescer em direção ao público, o qual assiste o trabalho apenas pelo vídeo. Essa possibilidade instaura uma comunicação sensível, que é capaz de transbordar, inclusive, o contato real entre artista e público.

Dessa forma, poder-se-ia falar de um corpo em constante expansão? Ele pretende atravessar os possíveis limites?

Tratando-se da ideia de um corpo em expansão, sobretudo, no que se refere ao seu desejo de romper com fixas convenções, torna-se impossível não mencionar o movimento de performances que eclodiu nas décadas de 60 e 70, cujo embate do performer, evidenciou-se, muitas vezes, na luta contra si mesmo, através de ações extremamente ousadas e radicais. Estaria presente em tais criações, a voz do questionamento de Deleuze e Guattari, que interrogam incessantemente: “o que pode o corpo?” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 44).<sup>72</sup>

É incontestável o modo em que a luta e o embate do corpo do performer se evidenciaram em muitos trabalhos desse período, principalmente, nas performances em que *corpo-dispositivo* deu visibilidade às forças, que até então, permaneciam invisíveis dentro da carne. Visibilidade essa que se tornou manifestada através das várias *linhas de fugas* que foram tecidas, inclusive, em uma tênue *zona de tensão*, a qual mediou e entrelaçou as fronteiras entre arte, vida e morte, pois muitas performances trabalharam, justamente, com possibilidades que envolveram o risco iminente do artista, por meio de cortes e automutilações, como se os performers quisessem explorar as forças e as pulsões internas do corpo, ao ponto de buscá-las pela escavação da própria carne, e em todas suas dimensões: no sangue, nos nervos e nos ossos.

<sup>71</sup> Considera-se que para Deleuze “em arte (...) não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças”. DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

<sup>72</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol 4**. São Paulo: Editora 34, 2012.

É possível perceber uma visceralidade desmedida nas produções, de específicos artistas, situadas entre as décadas de 60 e 70, as quais nascem como uma espécie de fome insaciável, tal qual um desejo pulsante que pareceu habitar o *corpo-dispositivo* deles e que lidaram com o uso inesgotável da carne a qual foi utilizada como matéria.

Como foi citado nas reflexões de Marcassa (2011) acerca dos trabalhos do EmpreZA, em muitas criações do grupo, há um desejo de atravessar a matéria, de penetrá-la, o que se funde no atletismo do corpo na performance diante de todas as tensões acionadas pela convergência e/ou atritos entre as forças. Mas seria possível, atravessar a sua própria matéria, ou seja, a sua carne? Dentro disso, questiona-se: haveria limites para essa expansão? Quais são os limites da carne?

A fim de refletir sobre tais questões, direciona-se o próximo subcapítulo para alguns dos trabalhos performativos que marcaram a arte contemporânea das décadas de 60 e 70. Foca-se, então, na poética de alguns performers que questionaram, justamente, quais seriam os limites: da carne, da arte, da vida e do risco, através de produções que instauram uma *zona de indiscernibilidade* entre tais, por meio de ações que pretenderam alargar territórios, no *agenciamento* de um corpo que se expandiu, gerando movimentos, colapsos e turbulências e lançando uma *linha de desterritorialização*.

## 2.0

### O grito da carne:

#### 2.1

#### Quais são os limites da pele? Apontamentos no estudo acerca da performance eclodida nas décadas de 60 e 70.

Compreende-se que a poética de certas performances, produzidas entre as décadas de 60 e 70, fundamentou-se no uso inesgotável do trabalho com a pele, utilizada como matéria, e principal elemento da obra. Tais criações pretendiam investigar as possíveis explorações plásticas e sensíveis da carne, sua potência e seus enigmas, pois é perceptível como muitos trabalhos se consolidaram, justamente, pela busca do enfrentamento de mistérios que envolvem o corpo. Percebe-se, portanto, nesse período a constância de que trabalhos escavavam a pele, deformando-a, numa mistura de sangue, odores e fezes, através de obras que convergiam para esse desejo de *escapamento* do corpo.

A necessidade de *escapar* de quaisquer amarras torna-se clara em ações as quais o engajamento corporal em seu atletismo se mostra concreto, como se todo o corpo pudesse escapar por um só orifício. Assim, são visíveis as reações involuntárias da carne: espasmos, contorções e suores, que acompanham alguns trabalhos viscerais, os quais testam densamente os limites da resistência e a superação corporal.

A primeira referência às ações mais extremistas, as quais de fato, se aprofundaram nos temas citados, provavelmente, são os trabalhos do *Acionismo Vienense*<sup>73</sup>, em que tais limites tornam-se acentuados. Pois como aponta Weibel:

a incorporação do corpo humano e do corpo animal na tela, a penetração até as vísceras e as entranhas, assim como as funções corporais e a liberação das pulsões constituem os elementos fundamentais da primeira fase do acionismo vienense.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> O Acionismo Vienense foi um grupo austríaco de performance do anos 60, que teve como principais nomes os artistas: Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl e Rudolf Schwarzkogler). O grupo é considerado um dos principais nomes de performances radicais de sua geração na medida em que os artistas lidaram de forma extremamente subversiva com os tabus e a moralidade, através de trabalhos situados em meio à intrínseca ligação entre arte, vida e morte.

<sup>74</sup> WEIBEL, Peiter. *L'actionnisme viennois 1960-1971*. In Art Press, Vienne. Edição Especial. 1989. p.45

Tal fragmento, apontado por Weibel, relata os processos ritualísticos e escatológicos investigados pelo grupo austríaco. Foram abordados nos trabalhos performativos do *Acionismo* a liberação sexual do corpo e de seus possíveis tabus, os quais foram trabalhados por meio de relações sexuais mediadas por ações masoquistas e sadomasoquistas, que incluíam ainda, o uso deliberado com animais, através de ações que remetiam-se à rituais bizarros.

O *Acionismo* buscou, sobretudo, a libertação do corpo de quaisquer opressões, pois pretenderam questionar os limites da arte e da moral, através de produções provocantes e ousadas, que trabalharam com o corpo e sua expansão, através do grito rompante da carne, pois como aponta a pesquisadora Laurence Bertrand Dorléac:

A pintura e tudo isso que fundou a arte no decorrer dos séculos, os acionistas vienenses preferiram o corpo humano, o sangue, os cadáveres de animais, a comida, os excrementos, os gritos, os maus cheiros e o sexo. Suas performances passam pelos atos metafóricos ou reais de mutilação, de sacrifício, de castrações ou de retorno do corpo à matéria, estes excessos que lembram bem frequentemente a máquina sadista, se compreendem geralmente como um protesto contra a história, “uma espécie de grito de libertação da parte dos jovens artistas que se manifestavam contra uma sociedade que lhes parecia insuportável, contra o contexto provincial estreito e “pós- fascista” da Áustria do fim dos anos de 1950 e dos anos 1960.<sup>75</sup>

Dessa forma, como afirma Dorléac, o trabalho visceral realizado pelos *Acionistas* nasce como um grito de revolta de jovens artistas, que ambicionaram redimensionar os valores da arte e da humanidade, provocando o choque e o abalo.

Os *Acionistas* não *mensuravam* a brutalidade de seus trabalhos, pelo contrário, fizeram questão de ressaltá-la. Por isso, foram caracterizados como demasiadamente intensos e extremistas, já que, buscaram as forças mais perversas e selvagens, através da incitação de instintos.

No cerne de suas produções, havia sempre o intuito de reascender a *essência original* e primitiva do homem, a qual se daria por meio de sua completa libertação.

---

<sup>75</sup> Tradução nossa

À la peinture et à tout ce qui a fondé l'art depuis des siècles, les actionnistes viennois préfèrent le corps humain, le sang, les cadavres d'animaux, la nourriture, les excréments, les cris, les mauvaises odeurs et le sexe. Si leurs performances passent par des actes métaphorique ou réels de mutilation, de sacrifice, de castrations ou de retour du corps à matière, cet excès, qui rappelle bien souvent la machine sadienne, s'entend généralement comme une protestation contre l'histoire, "une sorte de grand cri de délivrance de la part de jeunes artistes qui s'élevaient contre une société perçue comme insupportable, contre le contexte provincial étiqué et "postfasciste" de l'Autriche de la fin des années 1950 et des années 1960. DORLÉAC, Laurence Bertrand. **L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960.** Paris: Gallimard, 2004.p.69.

Um dos trabalhos mais marcantes dos acionistas, que realça essa noção revolucionária presente como embrião do grupo, se consolidou na criação ritualística do Teatro das Orgias e dos Mistérios.

Pelas ações do Teatro das Orgias e dos Mistérios tudo pode acontecer: masturbação, menstruação, ato sexual, ato homoerótico o mais íntimo e mesmo as formas extremas da perversão como o erotismo, o excesso, as formas destrutivas sadomasoquistas e o desejo de matar que transforma o erotismo na morte. O Teatro das Orgias e dos Mistérios deve mostrar tudo o que ocorre no mundo, da morte passando pela sexualidade até o misticismo, ele deve juntar à realidade do homem.<sup>76</sup>

Essas pulsões expostas em plena luz, como são apontadas na descrição de Nitsch provocaram debates e críticas, devido à ousadia com que esteve representada nos trabalhos e ao modo com que o corpo foi apresentado, em diversos estados extremos, desde obras de forte provocação sexual, até as séries de violência sadomasoquistas, trabalhadas por meio de ações ritualísticas.

O *Acionismo* provocou reações adversas na medida em que explorou, constantemente em suas performances, o contato com o corpo de animais, vivos ou mortos, por meio de ações que aludiram séries de rituais bizarros, instaurando a presença da linha indiscernível do homem-bicho, na ascendência do *devir-animal*, através de acoplamentos ou outras ligações penetráveis, em meio às orgias, masturbações, entre outras, tornando-se tênue às relações entre o valor de choque e a obra.

Sem dúvida, uma das ações mais violentas foi à obra *Oh Sensibility* de 1970. No vídeo, presencia-se o artista Otto Mühl, relacionando-se sexualmente com uma performer. Além dos performers, há um corpo de um ganso que é manipulado por ambos durante o ato. Em um momento preciso da performance, Mühl decapita o animal, e usa a cabeça do bicho para masturbar a performer, um dos grandes ápices do trabalho.

Trata-se, portanto, de um dos trabalhos que se relacionam diretamente com esses acoplamentos entre os orifícios, num jogo de penetrações, das quais se dão por meio de obras escatológicas e perturbadoras.

Ainda nesse contexto extremo, em que a carne foi testada em seus limites, cita-se o trabalho do artista americano Chris Burden, que em uma de suas performances, denominada *Shoot, em 1971* em Santa Ana, na Califórnia, experimenta a sensação

<sup>76</sup> NITSCH, Hermann. *Das Orgien Mysterien Theater*. Museum Modern Kunst Stiftung Ludwig Wien. Luxembourg, 2004.p.88.

de receber uma bala <sup>77</sup> no braço, atirada por um amigo, a uma distância de cinco metros. Desse trabalho, Burden, simplesmente comenta: " Às 19:45 um amigo me deu um tiro no braço esquerdo. Era uma bala de cobre, rifle longo e calibre 22. Ele estava a menos de 5 metros de distância".(BURDEN *apud* GARDNER, 1996, p.19)<sup>78</sup>.



Figura 3: Chris Burden Shoot  
Fonte: F Space, Santa Ana, California - 1971

Esse trabalho registrado em vídeo traça um forte impacto pela velocidade dos segundos que pairam no caos performativo, pois qualquer erro na execução do tiro seria fatal para o performer. *Shoot* situou-se nas bordas, de uma possível *zona de indiscernibilidade* instaurada pelo risco estabelecido, entre a vida e morte do artista, gerando uma *zona de tensão*, através da presença tão vulnerável de Burden, que se coloca à mercê do disparo. Dessa forma, a performance parece lançar uma espécie de

<sup>77</sup> O performer Chris Burden durante essa ação é atingido por uma bala de calibre 22, de um rifle. A distância da bala foi aproximadamente de cinco metros.

<sup>78</sup> GARDNER, James. **Cultura ou lixo?** Uma visão provocativa da arte contemporânea. Rio de

*linha de fuga*, a qual ligou-se às vias sensíveis do *corpo vibrátil* do espectador, ou do coparticipante, pois esse acaba sendo envolvido na ação, mesmo que pelo vídeo, através dos poucos instantes de expectativa, gerados pela espera do disparo. Burden, experiencia então, uma invasão imediata, brusca e dolorida na carne, em seu território.

Mas por que tais performances consolidam-se em apresentações tão escatológicas? E ainda, quais são as influências que desencadearam na eclosão de obras viscerais, que caracterizam muito dos trabalhos performativos, situados entre as décadas de 60 e 70, como as performances dos *Acionistas* e de Burden? Quais são os desejos ou necessidades de tais artistas, que precisaram perfurar e atravessar, a fim de tatear os limites da carne? Seria uma necessidade de romper com o contorno da pele, a fim de tocarem diretamente o interior do corpo ao mundo? Ou uma forma de *escapamento*? Seria ainda, um modo de tornar visíveis algumas das forças invisíveis que povoam o interior, como um regurgito poético, só acionado pelo corte ou fermento? É possível dizer que tais questões estariam dispostas nas miríades partículas sensíveis, instauradas no campo das *pequenas percepções*, tornando-as imensuráveis?

Pode-se notar pelos registros de tais performances, e ainda pelos escritos dos artistas acerca de suas concepções, que há, evidentemente, uma procura pela transposição de fronteiras, que se dá por meio do escapamento do corpo em seu constante *atletismo*, como se esse buscasse pela performance o alcance da substância, ainda, intocável ou invisível da carne. O performer parece se tornar visível a força que, por sua vez, se encontra invisível. Movimento que expande, conecta e desposiciona o *intro* e o *extro*, deixando-as planificadas, estratificadas, na possibilidade de fazer de tais forças uma circulação de pura potência, ideia que se pode apreender, enfaticamente na poética do artista Vito Acconci.

Portanto, volta-se à atenção para as performances em que a possível busca pelo *Corpo sem Órgãos* está presente, ideia que se expressa em trabalhos cuja procura do artista pelo próprio desconhecido se torna evidente, como se esse buscasse a extração dos *afectos* e *perceptos* de seu interior, por meio da perfuração, escavação e como se pudesse desdobrar o *intro* da carne para o *extro da pele*. Tal ideia parece traçar membranas sensíveis de pura reverberação, em uma espécie de zona indiscernível

que não se pode mais distinguir a visão externa da visão interna do corpo artista, ao passo que ambas são vistas pela intensidade da experiência da obra. Essa noção se apresenta no trabalho *Trademarks* (1970) de Vito Acconci, poder-se-ia dizer que o performer procurou extrair com os dentes e inúmeras mordidas, os *afectos* e os *perceptos* de seu interior, a fim de redimensioná-los na obra, que no caso, é o seu próprio corpo para ressoar um bloco de sensações no tempo-espaço.

Em *Trademarks* (1970) Acconci pareceu explorar as forças da carne, dessa membrana sensível que expande as possibilidades de troca entre as forças internas e externas, as quais se colidem na experiência performativa. Durante a ação, Acconci morde seu corpo deixando marcas de seus dentes na pele, através de um fluxo contínuo. Seu *corpo/arte* foi explorado em sua totalidade, povoado pelos gradientes do *CsO*, como produções de *máquinas desejanter interruptíveis*, já que o movimento do morder está ligado ao ato da mordida recebida, através de um fluxo incessante.



Figura 4: Vito Acconci Trademarks  
Fonte: Setembro, 1970.

Assim como a *máquina desejante* apresentada por Deleuze e Guattari em sua ordem binária, a qual se evidencia, justamente, pelo devir dos *cortes-fluxos* constantes, poder-se-ia pensar na performance de Acconci como a exploração desse corpo que morde e é mordido, ou apropriando-se dos conceitos dos respectivos filósofos, *a máquina que morde*, e *a máquina que é mordida*, através de um movimento inesgotável motivado pelo desejo, já que:

A máquina só produz um corte de fluxo se estiver ligada a outra máquina que se supõe produzir o fluxo(...) é a lei da produção de produção(...) o corte e a conexão se confundem numa só – sempre cortes-fluxos de onde brota o desejo, e que são sua produtividade.<sup>79</sup>

E é pelo ato de morder, que o artista parece explorar a carne e a sua mistura de ossos, sangue e nervos, instaurando assim, o círculo performativo atravessado pela tensão. Para esclarecer o impulso performativo que moveu a ação, cita-se a experiência do próprio performer sobre o seguinte trabalho:

Fechando-se em mim, transformando em mim mesmo (minhas ações me direcionam para um círculo), a maneira de se conectar e reconectar meu corpo (agrupamento de peças de forma que uma parte é produzida pela outra, minha perna tem a marca de meus dentes: minha perna é derivada de minha boca).

Reivindico o que eu tenho: a mordida deve ser difícil, deve quebrar a resistência: passar por aquilo que eu tenho as mordidas podem marcar lugares para ser removido e consumido. Eu posso ser feito de um modo tão privado que eu desapareço. As mordidas me definem como

<sup>79</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Calvim, 1996. p.40.

um alvo, eu posso mudar o foco - aplique tinta às picadas de modo que elas se tornem disponíveis. Eu posso apontar outros alvos carimbando mordidas em papel, em uma parede, em outro corpo. Abrindo uma região fechada: a construção de uma biografia, um recorde público, (carimbadas como armazenamento, identidade de cavilha - um alibi, eu estava tão envolvido em mim que eu não poderia estar em outro lugar).<sup>80</sup>

Dessa forma Vito Acconci descreve os impulsos que motivaram o seu trabalho, através da relação de tensões ativadas durante os *cortes-fluxos* que percorrem o ato de se morder. O seu *corpo/arte*, então, se conecta reconecta com seus membros, durante a fluidez instaurada pelas forças do círculo criado pelo artista, possibilitando o *tensionamento* delas durante o ato. Por isso, volta-se para o pensamento de Merleau-Ponty, o qual cita a noção de *sensações duplas*, pois para o filósofo “o corpo surpreende-se a si mesmo do exterior prestes a exercer uma função de conhecimento, ele tenta tocar-se, e tocando ele esboça um tipo de reflexão”. (Ponty, 1999, p.139).<sup>81</sup>

Acconci pareceu buscar o toque extremo dessa sensação, como se quisesse atravessar os limites da carne, a fim de tornar visível suas forças internas e sua tensão, que permanecem interior à visão do receptor da performance, buscando a *desfrontalização*.

A busca por tal *desfrontalização*, daquilo que, muitas vezes, parece ser intransponível, é um dos principais vetores que possibilita a ligação existente entre os artistas dessa geração. Contudo, poder-se-ia falar que o trabalho desses artistas colocou em evidência o grito da carne, ou a revolta pela arte? Uma revolta contra a sacralização da obra de arte<sup>82</sup> e da própria opressão do corpo, esse que esteve

<sup>80</sup> Tradução nossa.

Turning in on myself, turning on myself (my action drives me into a circle): a way to connect, reconnect, my body (grouping of parts according to the way one part is produced by another – my leg bears the mark of my teeth: my leg is derived from my month).

Stake a claim on what I have: the bite should be hard, should break down resistance: go through what I have (the bites can mark off places to be removed – expendables – I can be made so private that I disappear). The bites set me up as a target (I can shift the focus – apply printers' ink to the bites so that they can be made available – I can point out other targets by stamping bite-prints on paper, on a wall, on another body. Opening a closed region: building up a biography, a public record (bite-print as storage – identity peg – an alibi: I was so involved in myself that I couldn't be somewhere else.). (ACCONCI, Vito. **Peopled Space – performing myself through another agent**. Avalanche Magazine. n.6, p. 30-31, fall 1972.p.31).

<sup>81</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>82</sup> Refere-se à busca pelo deslocamento da arte para os lugares que não são, *a priori*, destinados à obra, mas não se tratam somente do ato de retirá-la dos pedestais destinados às galerias, aos teatros, aos museus, ou salões. Além dessa busca, o grito da performance das décadas de 60 e 70 pretendeu

submetido por décadas ao regime opressor das grandes guerras? Seria um apelo a não sacralização da obra ou do corpo, e sim de sua indiscernibilidade, na medida em que se consolidam como um trabalho de arte?

As produções dos artistas citados se caracterizaram pela experiência artística marcada na pele, a qual, como cita José Gil, “pode deter-se a diversos graus de profundidades”. (Gil, 2005, p. 57).<sup>83</sup> Assim, tal profundidade *experienciada* por esses artistas em performances perturbadoras, tornar-se-ia comunicável por meio de uma linguagem não verbal, sentimento de que Lygia Clark fala, muitas vezes, tratando justamente desse “festim da vida e da morte entrelaçadas”, estados que compõe os enigmas da existência, pois tais artistas buscaram a penetração de suas áreas mais profundas, através de mergulhos abismais.

A própria pele tornou-se a mediadora de forças. A carne do artista foi, por conseguinte, o elo que mediou às forças, gerando a zona *de tensão* performativa, porque é de forma literal como José Gil argumentou, em que essas multiplicidades de sensações, as quais a pele se rasgou, ou se desdobrou, em estados de deformação, como citado por ele: “A pele é uma imagem-nua à espera de forma, quer dizer, de encarnar um sentido. <<Por trás da pele>>, <<através da pele>> como << por trás e <<através>> do espelho: a pele marca uma fronteira para que a passemos”. (Gil, 2005, p. 58).<sup>84</sup>

Mas que *corpo/arte* é esse? Haveria forma de analisar as causas que provocaram tamanha intensidade e que marcaram de forma especial esse específico período? Corpo que buscou para si a possibilidade de fundir as variáveis entre as forças, que estiveram presentes nos voos rasantes de percursos traçados por tal geração. Como verdadeiros *pícaros* que se arriscavam pela atitude de árdus trabalhos, mediados muitas vezes, pelo risco iminente da própria vida, haveria entrega maior?

Ímpeto e força foram atitudes recorrentes nas produções das décadas posteriores ao impacto do pós-guerra, cujo *corpo/arte* foi movido pela intensidade radical de trabalhos permeados pelo risco. Produções, que de certa forma,

---

dar continuidade, de certa forma, ao trabalho revolucionário das vanguardas do início do século XX, principalmente, por meio da problemática que envolve a não separação da arte e da vida.

<sup>83</sup> GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d’água Editores, 2005.

<sup>84</sup> *Ibid.*,

responderam através de uma linguagem não verbal à lacuna aberta, após as guerras e aos regimes totalitários, que abateram o intelectualismo do ocidente, como afirma Lafer no prefácio da obra “Entre o passado e o futuro” de Hannah Arendt:

De fato o fenômeno totalitário revelou que não existem limites às deformações da natureza humana e que a organização burocrática de massas, baseada no terror e na ideologia, criou novas formas de governo e dominação, cuja perversidade nem sequer tem grandeza, conforme nos aponta Hannah Arendt ao examinar a banalidade do mal no relato que fez do processo Einchmann em *Einchmann in Jerusalem – A report on the Banality of Evil*, 1963..<sup>85</sup>

São inúmeras as possibilidades de apontamentos para a compressão da tamanha atitude dos artistas dessa geração, o que suscita respostas, muitas vezes, inapreensíveis, ou de questionamentos imensuráveis, pois são várias as hipóteses que podem justificar a criação de trabalhos que desafiavam a própria vida.

Poder-se-ia dessa forma, pensar em uma das possíveis transversais que direcionam o *corpo/arte* para trabalhos influenciados por situações extremas e que se apoiam nos apontamentos da pesquisadora Laurence Dorléac, em que a arte e o seu limite se tornam radicalmente questionados.

A consideração de que tais trabalhos procuraram sempre o *exceder*, *ultrapassar* e o *escapar*, permitem também a aproximação com o conceito de transgressão de George Bataille, utilizado, posteriormente, por Blanchot <sup>86</sup>(2007), p. 190), já que a ideia do *exceder-se*, se faz concreta através desses trabalhos em que a busca pelo “ultrapassamento do limite inultrapassável” se torna evidente.

Logo o *corpo/arte* que advém com o radicalismo das décadas após os anos de horror, integra através da performance a própria transgressão<sup>87</sup>, dando voz ao corpo e a arte, fazendo-os ressurgir da escuridão na qual estiveram mantidos por anos sob submissão aos regimes totalitários e as guerras.

<sup>85</sup>LAFER; ARENDT, Hannah. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.10

<sup>86</sup> BLANCHOT, Maurice.; MOURA JÚNIOR, J. **A conversa infinita - 2 a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007,p.190.

<sup>87</sup> Blanchot se utiliza do conceito de transgressão traçado por Bataille para alimentar a ideia que percorre o vocábulo “experiência-limite”. Portanto, para fomentar seus estudos acerca da experiência de expansão do indivíduo, que de acordo com Blanchot, se daria também, pelo ato de transgredir, o teórico menciona Bataille, pois “a transgressão não é um ato de que, certas condições, a força e o domínio certos homens se mostrariam ainda capazes. Ela designa aquilo que está radicalmente fora do alcance: a espera do inacessível, a transposição do intransponível. Ela se abre ao homem quando o poder deixa de ser nele a dimensão última. Ibid.

Através da fome pela ruptura que acontece com o radicalismo extremo, considera-se o apontamento de Dorléac, em que se vê a força e a extremidade do *corpo/arte* de trabalhos radicais, como formas de respostas aos anos de opressão e de submissão, nos quais o corpo e a arte estiveram submetidos por anos, como afirma a pesquisadora:

Após a guerra, a violência das obras nasce também da reação tardia, mas radical como o período maldito em que o totalitarismo tinha reduzido a arte a serviço da ordem, a comunidade, a nação ou a raça.[...] Como se a energia contida na repressão dos corpos e dos espíritos se libertasse quinze anos mais tarde, em um movimento de libertação de um poder incontrolável<sup>88</sup>.

Torna-se impossível não aproximar a ousadia de tais performances, como as que foram citadas ao grito rompante que renasce da negação das formas que a arte fora submetida e utilizada pelas décadas obscuras de depressão. Concordando com o pensamento de Dorléac, acredita-se, por isso, que há nesses trabalhos extremos a reafirmação da potência autônoma do corpo e da arte, os quais pretenderam reconstruir através do caos a própria liberdade, como cita Dorleac:

Nenhuma época diz também plenamente o desejo de abrir um novo capítulo. Aqui como em outros locais, o medo de repetir é o resultado do desânimo: muitas mentiras, muitos “não ditos”, muitas línguas truncadas que passavam pelos corpos e espíritos enrijecidos na ideologia de ferro conduzindo ao desastre. A apologia do corpo que procedia do caos, responde como eco à língua usada que serviu ao mal<sup>89</sup>.

Compreende-se na força que emerge com a arte das décadas que sucederam as grandes guerras, um impulso em direção ao novo capítulo que precisava ser traçado. Através de trabalhos que enfatizaram a expressividade e a poética do corpo, de sua pele e carne, por meio de produções que atravessaram os limites corporais psíquicos e físicos, produzindo situações performativas de pura intensidade. Tratava-se de um convite à liberação do homem e de suas possíveis barreiras ou tabus.

<sup>88</sup> Tradução nossa.

Après la guerre, la violence des oeuvres naît aussi de la réaction tardive mais radicale à la période maudite où le totalitarisme avait réduit l'art à servir l'ordre, la communauté, la nation ou la race. (...) Comme si l'énergie contenue dans la répression des corps et des esprits se libérait quinze ans plus tard, dans un mouvement de délivrance d'une puissance incontrôlable. DORLÉAC, Laurence Bertrand. **L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960**. Paris: Gallimard, 2004.p.10.

<sup>89</sup> Tradução nossa.

Aucune époque ne dit aussi pleinement le désir d'ouvrir un nouveau chapitre. Là comme ailleurs, la peur de répéter est le résultat d'un accablement: trop de mensonge, trop de non-dit, trop de langue tronquée qui paissait par le corps et l'esprit raidis dans le idéologies de fer conduisant au désastre. L'apologie du corps dont procéderait, du chaos, du charabié, répond comme en écho à la langue usée qui a servi au mal. Ibid., p.10.

E se o corpo e a carne passaram a ser tratados como obra de arte, *corpo/arte* se tornam impossíveis de dissociação. A obra de arte torna-se passível de degeneração, pois fala-se de uma matéria precívél, que é a pele. Pode-se assim, traçar um paralelo com o conceito de corpo refletido por Deleuze em *Lógica da Sensação*, o qual é revestido pela intensidade de um corpo desnudo e intenso, a do *corpo vianda*, movido pelos fluxos de forças. Um corpo em *carne dilatada* em estado *vianda*, contudo “não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores em carne”. (Deleuze, 2007, p.31) <sup>90</sup>. Tal qual o corpo do performer quando está entregue e vulnerável ao desconhecido durante toda a ação. Trata-se de um corpo visceral que se confronta com seus próprios devires, por meio de estados que se permeiam em contaminações de *pequenas percepções*, colidindo-se em forças que se cruzam e se interligam ao mesmo tempo em que se contradizem. Todas essas forças e pulsões que formam o ser, moldando a nossa carne, pois como cita Lygia Clark:

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro da minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia para lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como uma mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.<sup>91</sup>

Percebe-se, assim, como o conjunto dessas forças que povoam o corpo compõe a subjetividade que acompanha o trabalho do performer, a carne ou a vianda que se torna exposta através do contato com o público. Forças que se cruzam, traçando limiares infinitos de comunicação.

A obra de arte e o corpo do artista tornam-se um *corpo/arte* ofertado, que se metamorfoseia em devires, produzindo estados de estranhamentos em um *ir e vir* de sensações. Estado de um encontro que singulariza o tempo e o espaço por meio de outra noção de evento.

Estaria presente nesse contexto, então, o sentido dessa colisão de forças entre o artista e seu espectador ou coparticipante, pois:

<sup>90</sup> DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

<sup>91</sup> CLARK, Lygia *apud* Rolnik, Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/>> Acesso em: mar. 2012. S/D,p.1.

O sentido não está nem na obra, nem em quem a contempla, nem em algum lugar entre ambos; tomados assim, como individualidades acabadas, espectador e obra, não passam de carcaças deixadas por processos que já se foram, transformadas em monumento. O sentido emerge na miríade de elementos que compõem os corpos copresentes, humanos e inumanos, em seus invisíveis cruzamentos.<sup>92</sup>

Destacam-se as produções citadas como referências de artistas que marcaram a geração dos anos 60 e 70 e que se evidenciam pela ativação das forças do risco e da potência, em um jogo entre arte, vida e morte. Tratava-se de um jogo para extrapolar os contornos da própria carne do artista, na medida em que ele se apresentava como uma carne que se ofertava voluntariamente ao sacrifício.

## 2.2

### Entrelaçamentos entre as poéticas de Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Empreza

*Como o homem, tendo atingido o cume graças à sua ação, poderia - ele o universal, ele o eterno, sempre consumando-se e sempre consumado, e repetindo-se num discurso que nada faz a não ser falar-se sem fim, não ater-se a essa suficiência e, como tal, pôr-se em questão?*  
Blanchot,<sup>93</sup>

Para refletir sobre os trabalhos performativos de Beuys, Marina Abramovic e Empreza e seus possíveis diálogos, serão utilizadas algumas das denominações acerca do *experenciar* pela arte, adotado por Gil, principalmente, no que se refere a conceituação de recepção do trabalho em , que são: <<corpo>>, <<força>>, <<identificação>>, <<osmose>>, <<caos>, etc... (Gil, 2005, p.12).<sup>94</sup> Tais expressões serviram como apoio para noção de *experiência-limite*, a qual se tornou uma possibilidade para a discussão referente ao *corpo/arte* dos respectivos artistas. Consideram-se essas palavras chaves como denominações para algumas das inúmeras forças invisíveis, como aponta Deleuze (2007), que se tornaram visíveis

<sup>92</sup> ROLNIK, Suely. **Instaurações de Mundos**. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/>> Acesso em: mar. 2012. S/D, p.3

<sup>93</sup> BLANCHOT, M.; MOURA JÚNIOR, J. A conversa infinita - 2 a experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007, p.189.

<sup>94</sup> GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d'água Editores, 2005.

durante a ação, e que são ativadas através da *experiência-limite* do corpo, o qual busca expandir suas próprias fronteiras através da performance.

Será traçada, dessa forma, pontes de contato entre as ações performativas de Beuys com as performances de Marina Abramovic e com o EmpreZA, a partir da ideia de *experiência-limite*, analisada à luz dos conceitos de Maurice Blanchot (2007), relacionando-as à intensidade percorrida pelo reverberação do *CsO* na arte.

A abordagem do conceito *experiência-limite* parte devido aos rastros radicais explorados por tais artistas em seus respectivos trabalhos performativos, que buscavam o rompimento de fronteiras: desde as imposições direcionadas a arte, tais como a visão que alimentava o processo de dessacralização da obra, até mesmo, as rupturas que atravessavam os desejos pessoais de ambos, na medida em que se colocavam radicalmente em questão através de trabalhos permeados pela busca de um próprio enfrentamento.

Percebe-se no ímpeto das ações de Beuys, como na intensidade das performances de Marina Abramovic e do EmpreZA, a voz de um desejo em comum, o qual dialoga com o conceito de Blanchot, em que a noção do *exceder-se* parece se traduzir na procura pelo atravessamento dos limites.

Tratar-se-ia da busca constante do artista? Blanchot cita que a *experiência-limite*, assim como a *experiência interior* de Bataille, cresce pela contestação do descontentamento perpétuo do ser. Tal consciência permite o avanço rumo ao constante desconhecido da carne, que surge a partir da conclusão de que não se teme mais negação, pois:

é necessário que exista, como o exprime George Bataille, com a mais simples profundidade – em estado de “negatividade sem emprego”, e a experiência-interior é a maneira pela qual essa negação radical que não tem mais nada há negar.<sup>95</sup>

E se já não se teme a negação, vê-se a *experiência-limite* com uma propulsão para os caminhos introspectivos e secretos da carne, os quais são trabalhados na performance, a fim de suscitarem as via sensíveis do outro, na medida em que, ambos pareciam buscar a *vulnerabilidade* do espectador, ou do coparticipante. Considera-se, para tanto, que nas ações aqui estudadas há uma busca incansável desses artistas, no que se refere ao alcance e aos atravessamentos de seus limites, como uma espécie

<sup>95</sup> BLANCHOT, M.; MOURA JÚNIOR, J. **A conversa infinita - 2 a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007. p.188.

de procura de sensações e experiências que só seriam desencadeadas pela performance. Tal qual cita Blanchot, mencionando a *experiência-limite*:

A experiência-limite é aquela que espera esse homem último, capaz uma última vez de não se deter nessa suficiência que atinge; ela é o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito “em tudo”, quando tudo exclui tudo exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido.<sup>96</sup>

Esse paralelo em relação à *experiência-limite* realçada em seus trabalhos podem estar associadas à busca da *transformação* pela arte, luta que é evidente nos trabalhos de Beuys e Abramovic. Trata-se de um *corpo/arte* exposto em seus detalhes durante o acontecimento, como a ideia de um sacrifício voluntário que percorreu os trabalhos dos dois artistas referidos. Tal noção esteve presente em suas trajetórias, tornando-os verdadeiros mitos da história da performance, na medida em que ambos os performers possuíam vivências marcadas entre cruces, feridas, esparadrapos e sangue, mediadas pelo ato de se colocarem radicalmente em questão, ressaltando o discurso do artista em relação ao seu próprio trabalho, ao ponto de se ofertarem como sacrifício em prol a *transformação*.

As experiências-limites de ambos se tornam compreensíveis na medida em que os artistas buscam pelo *corpo/arte* e pela sua *desfrentalização*, ativando forças que se aproximam das noções implícitas no *CsO* estudado por Artaud, Deleuze e Guattari, por meio de um movimento de pura expansão.

Beuys ativa a *zona de indiscernibilidade* entre seu corpo e obra, assim como busca atravessar as forças inerentes às matérias trabalhadas pelo artista, como os elementos que estão quase sempre recorrentes em suas produções, tais são eles: a madeira, a gordura, o mel, os animais, o feltro, entre outros.

Já dos trabalhos de Abramovic, destaca-se as linhas de tensão que permeiam a busca pessoal da performer através da exploração de situações extremas e desafiadoras, as quais serão focadas, principalmente, pela relação entre as tensões de forças instauradas entre a artista e o espectador, ou coparticipante, com os elementos e matérias utilizadas pela artista. Para isso, pretende-se relatar as principais fases da

<sup>96</sup> BLANCHOT, M.; MOURA JÚNIOR, J. **A conversa infinita - 2 a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007. p.187.

performer, como as nuances sofridas na relação entre ela e o coparticipante, a partir da reflexão do trabalho processual da artista.

A respeito do grupo EmpreZa, destaca-se o vigor do grupo como uma linha de resistência associada à performance e a body art preconizada nas décadas de 60 e 70, a qual consiste na exploração do corpo e de sua intensidade, como o seu desgaste e persistência diante das forças que são potencializadas na ação, ressaltando, contudo, particularidade do EmpreZa e sua constituição como um *corpo coletivo*. Por isso, questiona-se: as ideias de *transformação*, *movimento* e *sacrifício*, que são tão recorrentes nos trabalhos de Beuys e Abramovic, também se sobressaem na poética do grupo? Quais são as vivências e a história desse *corpo coletivo* no grupo EmpreZa? O qual não vivenciou, assim como, esses respectivos artistas, os traumas das grandes guerras? Caberia, dessa forma, estabelecer uma relação com a produção de performances atuais e performances datadas nas décadas de 60 e 70? Assim, destaca-se a importância e a particularidade do grupo no Brasil e de sua marca na cena contemporânea.

### 3.0

## Joseph Beuys, o artista ferido

### 3.1

#### Arte/vida como revolução:

*A revolução somos nós*<sup>97</sup>  
Joseph Beuys

O artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) é um dos principais nomes da arte do século XX, sendo conhecido pela multiplicidade de suas criações, as quais se estendem em diversas áreas, tais como, desenho, escultura, instalação e performance, essa última, que foi particularmente denominada pelo artista como *ação*.

Devido ao largo território de seus trabalhos, nesse capítulo discute-se o *corpo/arte* de Beuys, com a intenção de refletir sobre o impacto da presença do artista na criação, pretendendo dessa forma, focar no viés performativo de suas obras, que se iniciam a partir da década de 60, através das *ações*.

Por isso, essa dissertação enfatiza a importância do *corpo/arte* do performer, com intuito de destacá-lo como um dos principais catalisadores para o desencadeamento do jogo entre as forças submersas nos corpos e nos materiais trabalhados na performance, proporcionando apontamentos que permitem a identificação de uma possível *zona de tensão*, oriunda desses encontros e atritos entre as forças relacionadas.

Para esse fim, realiza-se a descrição de específicas performances de Beuys, contextualizando-as de acordo com história e a visão artística pessoal do artista, articulando-os com os temas apontados nessa pesquisa.

Joseph Beuys foi educador, político, considerado um artista questionador de seu tempo, pois como tal, buscou radicalmente por meio de seus trabalhos a constante inovação, procurando incansavelmente o não conformismo, na medida em que se propôs a missão de romper com as possíveis fronteiras da arte, para diluí-la ou expandi-la de seus restritos territórios.

---

<sup>97</sup> Joseph Beuys, *A revolução somos nós*, 1972. *La rivoluzione siamo noi*. Conferência pronunciada no Pallazo Taverna, Roma, e publicada em *Incontri Internazionali d'Arte* (12 abril de 1972). JOSEPH, Beuys *apud* FERREIRA, G.; COTRIM, C. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Uma das rupturas mais significativas traçadas pelo artista multicriador, se deu através do uso de materiais incomuns e perecíveis, tão típicos ao universo beuysiano, os quais estiveram evidentes e predominantes em suas obras (esculturas, instalações e performances) e que foram principalmente: a gordura, a cera de abelha, o mel, o feltro, o cobre e os animais. Mas sem dúvida, foi, sobretudo, o seu conceito ampliado de escultura, que excedeu exacerbadamente a forma de concepção da arte produzida até então. Beuys rompeu com antigos paradigmas esculturais, pois compreendeu também como legítimas formas de esculturas, o pensamento, a ação e a política do homem, o que se traduz no conceito de *Escultura Social*.<sup>98</sup>

Assim como os performers e os artistas de sua geração, Beuys compartilhou igualmente do forte ideal que percorreu essa época, o da arte/vida. Contudo, o traço radical do artista esteve na visão particular que ele destacou nessa ligação. Em sua visão, a arte em sua intrínseca ligação com a vida, não poderia ser somente apreciada ou contemplada pelo espectador, sem de fato, revolucioná-lo pelo contato com a experiência da obra. De acordo com o artista, cabe à arte atravessar os limites de uma relação contemplativa, através do uso de seu potencial crítico e reflexivo, a fim de tocar diretamente na consciência do indivíduo, para se tornar, de fato, revolucionária.

Beuys se destacou no cenário de seus contemporâneos por meio dessa ruptura devido à luta pela revolução social, na indistinguibilidade entre arte, vida e revolução, causa que na concepção do artista, deveria fazer com que a arte se estendesse para todas as esferas no domínio humano, para ampliar, romper e transpor os paradigmas da história e da estética da arte, como forma de revolucionar o indivíduo e o seu meio.

Para entender a poética e os questionamentos de Joseph Beuys, torna-se impossível, não mencionar o contexto social, cultural e histórico em que o artista viveu. A luta pela revolução social que se tornou tão importante na trajetória de Beuys, parte, nomeadamente, da memória das grandes catástrofes do século XX<sup>99</sup>, tais como as duas guerras e a dominação dos regimes totalitários.

---

<sup>98</sup> Joseph Beuys a Bernad Lamarche - Vadel, agosto de 1979, citado em *Joseph Beuys: is it about a bicycle?*.

<sup>99</sup> Refere-se aos eventos dominaram o século XX, tais como as calamidades das guerras, a ascensão dos regimes totalitários, como também a “banalização do mal”. Esses último conceito foi abordado na obra "Eichmann em Jerusalém: Informe sobre a Banalidade do Mal" de Hannah Arendt, a qual a teórica estabelece a idéia de um “mal banal”, conceito que Arendt utiliza para explicar que “o mal

Assim como os pensadores de sua época, Beuys também tentou compreender o alto grau destrutivo da ação humana, procurando formas de reverter àquele quadro de tensão do mundo pós-guerra. E foi justamente, através da arte, que Beuys encontrou os meios para agir, a fim de “remediar a doença espiritual do homem”, pois para o artista, a humanidade padece, sobretudo, de um forte mal do espírito, o qual precisa urgentemente ser combatido, para evitar que as calamidades desastrosas, como essas que marcaram definitivamente o século XX, não se repitam.

Por isso, as palavras de Joseph Beuys pesam tão enfaticamente radicais, pois a arte na óptica do artista é, também, responsável pelo bem social sendo, antes de tudo, revolucionária, um ato radical do homem. Unindo seu discurso à obra, que doravante, tornou-se o seu *corpo/arte*, o trabalho de Beuys pode ser visto, de forma mais abrangente, como um conjunto de ações em prol de seus ideais revolucionários. Desde mais diretas, tais como as palestras e as conferências intrínsecas às performances (*ações*), até mesmo, as indiretas, em que o artista não esteve presente na exposição do trabalho, como nas esculturas e instalações, que apresentavam implicitamente em sua obra, os conceitos elaborados pelo alemão.

A não separação entre arte, vida e revolução marca, definitivamente, um dos traços da distinta poética beuysiana, que significou em seus trabalhos a missão de denunciar as decadências da espiritualidade humana.

Então, sob a responsabilidade de revolucionar, Beuys focou na mudança cultural e educacional como os principais motes para mudança social, por isso as conferências atreladas às suas ações se tornaram tão veementes quanto na trajetória do artista, sendo consideradas, inclusive, performativas.

Desse modo, considera-se relevante realçar o que seria, de fato, a concepção da ideia de *transformação* para o artista.

Uma das conferências mais importantes, a qual Beuys explica sua posição em relação à arte e política, esclarecendo, sobretudo, a noção de transformação que foi realizada no Palazzo Taverna, *Incontri Internazionali d'Arte*, na Itália em doze de

---

não se enraíza numa região mais profunda do ser, não tem estatuto ontológico, pois não revela uma motivação diabólica – a vontade de querer o mal pelo mal; o que aqui [no caso “caso eichmann”] se revela é a superficialidade impenetrável de um homem [eichmann], para o qual o pensamento e o juízo são atividades perfeitamente estranhas, revelando-se assim a possibilidade de uma figuração do humano aquém do bem e do mal, porque aquém da sociabilidade, da comunicação e da intersubjetividade”. ARENDT, Hannah. **Lições sobre a filosofia política de Kant**. trad. de André duarte de macedo. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 1993.p. 134.

abril de 1972, intitulada como *Encontro com Joseph Beuys*. Através da descrição e análise dessa conferência é possível traçar alguns pontos relevantes da prática do artista que une: obras, ações e discursos dentro de uma só vertente, que se edifica rumo ao ensejo de transformar.

Para o artista o princípio para a transformação do ser e, posteriormente, de seu contexto social, deveria partir, primeiramente pela afirmação da liberdade e de sua conscientização no pensamento do indivíduo, pois “a mudança deve ter início no modo de pensar e só a partir desse momento de liberdade, será possível pensar em mudar o resto.”<sup>100</sup> (BEUYS, *A revolução somos nós*, 1972).

Com raízes do romantismo alemão do século XIX, Beuys herda de Schiller alguns preceitos do idealismo romântico, no que se refere, principalmente, ao conceito de liberdade, que foi intensamente difundido no discurso do artista. Apropriando-se das ideias do pensador romântico, Beuys, tal qual Schiller, priorizou a arte como o único lugar em que, de fato, o homem pode exercer a ideia de liberdade, e foi citando o romântico que Beuys afirmou em tons radicais:

A ciência, ao modificar as condições ambientais, coloca-se como elemento revolucionário. Mas trata-se efetivamente de liberdade no sentido pleno da palavra? A liberdade científica tem seu limite na imprescindível exigência de pensamento lógico. Nós queremos um novo modo de intervir sobre o ambiente e modificá-lo, um modo no qual o homem possa valer-se, de forma plena e radical de sua liberdade. Exatamente como acontece no campo da arte. E a este respeito eu gostaria de citar Schiller ainda uma vez, quando ele afirma: “apenas o homem que joga, livre dos vínculos da lógica, sensível apenas às injunções do belo e da estética, apenas o homem que se autodetermina é um homem livre”. Esta é, a meu ver, a liberdade absoluta.<sup>101</sup>

Dessa forma, ao reverberar com o pensamento de Schiller, Beuys considerou enfaticamente que a liberdade mais absoluta só poderia ser encontrada na atividade lúdica, pois é somente no exercício da criatividade que o homem se autodetermina como livre, de fato. Liberdade que para o artista se apresenta utópica em outras instâncias da vida.

O artista acreditou que o conceito de liberdade teve sua essência ligada aos estudos teóricos dos campos do direito e da constituição democrática, mas que essa não chegou a alcançar o viés prático na sociedade, sobretudo no campo econômico.

Sua crítica a Karl Marx nasceu justamente nesse sentido, pois Beuys reconheceu o mérito de Marx ao criar uma teoria analítica sobre as classes, mas

<sup>100</sup> BEUYS, Joseph *apud* FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.304.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.305

considerou uma falha do revolucionário focar, demasiadamente, nos sistemas de produção e na economia, esquecendo-se do que deveria ser a essência de toda a luta: o esclarecimento do conceito de liberdade humana e sua importância como a principal mola propulsora para a mudança. Ou seja, Beuys (1972) critica a posição marxista, por acreditar que Marx não colocou a ideia de liberdade no centro revolucionário de sua filosofia.

Contudo ao traçar suas críticas em relação ao marxismo, Beuys não pretendeu diminuir a importância da análise de Marx, pois, de certa forma, teve o intuito de complementá-la, a partir das considerações, as quais em sua visão, não foram abordadas pelo intelectual alemão.

Com a intenção de apontar pelo viés da arte os caminhos para as mudanças rumo à concreção de seus ideais, Beuys acreditou que uma das principais chaves para revolução residiu na ênfase da criatividade e na arte, como os fundamentais reestruturadores de um novo pensamento humano. Por isso, o artista explica seus aspectos acerca da revolução, contrapondo-se a posição marxista:

Ao falar de revolução, eu parti do conceito de criatividade. O marxismo tentou, de modo extramente unilateral, fazer com que a revolução nascesse do sistema produtivo. Nós temos que modificar essa lógica fazendo com que o movimento revolucionário nasça do pensamento, da arte e da ciência.<sup>102</sup>

Já em relação à ciência<sup>103</sup>, Beuys argumenta ousadamente: “quero afirmar, e em tons decididamente radicais, que somente a arte pode ser revolucionária, seguida, pela ciência.”<sup>104</sup>

A possível hierarquia entre a arte e a ciência no pensamento beuysiano, parte do pressuposto de que a ciência, na concepção do artista, ainda permanece ligada ao pensamento lógico<sup>105</sup>. Porém, vale considerar que Beuys (1972) também analisa a

<sup>102</sup> BEUYS, Joseph *apud* FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p..304

<sup>103</sup> Como “ciência” Beuys se refere ao conceito de “ciência moderna” adotado na visão ocidental, desde Platão, pois: a ciência moderna (...) concebida na moderna civilização ocidental, teve seu início em Platão para em seguida desenvolver-se e modificar-se até que se transformasse no que é atualmente, um conceito com conotações marcadamente positivistas, atomistas e materialistas. (BEUYS, 1972).

<sup>104</sup> BEUYS, Joseph *apud* FERREIRA, G.; COTRIM, C.,*op.cit.*,p.304.

<sup>105</sup> Beuys explica que a noção de ciência do ocidente parte do estudo lógico dos fenômenos referentes ao estudo das leis naturais e da matéria, que evoluíram a partir da observação e da análise das leis naturais.

ciência como um dispositivo de criatividade humana, e vê o cientista como livre, a partir do momento em que esse se autodetermina através de seu pensamento. Contudo, para o artista, o mesmo deixa de exercer sua liberdade a partir do momento em que se subordina às ordens da lógica, porque, de acordo com sua opinião, é intrínseco ao conceito científico.

Por isso a revolução proposta por Joseph Beuys nasceu através da união desses três pilares: do pensamento, através da conscientização da liberdade, como uma condição inerente ao homem, da arte, o lugar de exercício absoluto dessa liberdade, e da ciência, pela sua capacidade de modificar as condições ambientais.

### 3.2

#### **As energias latentes dos materiais beuysianos: A ideia de transformação apresentada na experiência da obra**

*Ninguém entendia o verdadeiro sentido do que era discutido todo dia, ou seja, a escultura, e que ninguém compreendia a constelação de energias que a escultura punha em jogo (...) para mim não se tratava unicamente de trabalhar com um material específico, mas da necessidade de criar outros conceitos de poder do ;pensamento, poder da vontade, poder da sensibilidade<sup>106</sup>.*

*Joseph Beuys*

A figura enigmática do artista, assim como suas criações, se estendem em sua biografia mitológica e misteriosa, a qual se fundamenta no mito de sua “ressurreição”. De acordo com a história, Beuys teria sido encontrado semicongelado numa região da Ásia, depois de ter sofrido um acidente com seu avião JU 87 durante a guerra. Ele voltou à vida graças ao auxílio que recebeu de genuínos tártaros da região, os quais aqueceram o corpo do artista com feltro e gordura animal, elementos que após o episódio, se tornaram predominantes em suas obras. Após o dado marco, o feltro e a gordura, passaram a desempenhar um papel de destaque nas composições beuysianas, justamente pela energia de calor especial a esses elementos, os quais marcaram a memória do artista, como sinônimos de aquecimento, retorno e vida, pois como afirma Beuys:

<sup>106</sup> BEUYS, Joseph. *apud* Borer,A.; SCHIRMER, L.; BISCHOT, B. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001 2001,p.15.

Eu me recordo de vozes, do feltro das barracas, do forte e carregado cheiro de queijo, gordura e leite. Eles acobertaram meu corpo com gordura, para auxiliar a regenerar o calor e embrulharam-me com feltro que também é um isolado de calor.<sup>107</sup>

O apreço de Beuys a esses específicos elementos condiz com o significado particular que o artista deu a tais materiais, como fontes de vida e sobrevivência, valorizando-os como elementos de potencialidades latentes.

Vale considerar que o uso incomum dessas matérias serviu ainda, como forma de tornar concreta pelas vias da arte, toda a ideologia do artista, no que se refere a sua constante luta pelos ideais de *movimento e mudança*.

A gordura se destaca, principalmente, pela sua potência fluida e vulnerável. Essa quando é aquecida, torna-se volátil, sem forma e caótica, contudo, quando resfriada, torna-se sólida e fixa. Beuys comenta essa vulnerabilidade da gordura, equiparando-se ao poder de transformação do indivíduo, sobretudo no que se refere às nuances entre o sentimentalismo, o instinto e a emoção, com o intelectualismo, com a ordem e a razão, pois como afirma o artista:

Minha intenção inicial ao usar a gordura era proporcionar a discussão. A flexibilidade material atraía-me especialmente nestas reações dadas pela mudança e temperatura. Esta flexibilidade é psicologicamente efetiva: as pessoas instintivamente a sentem e a relacionam com processos internos e sentimentos.<sup>108</sup>

Beuys acreditava na possibilidade do equilíbrio entre os estados, como os princípios de reintegração e flexibilidade entre o instinto, a racionalidade, o desejo e a ordem. A apresentação desse preceito encontra-se, em suas obras, como forma de problematizar, moldar e metaforizar o que seria o equilíbrio necessário para a completude da sociedade, ou aquilo que falta para tal harmonia, como ideias que o artista avaliou no conceito da *Escultura Social*. Assim comenta o artista:

Se pega um material *indeterminado*, a argila, por exemplo, que é tão *indeterminada* quanto mingau ou margarina, ou um enorme recipiente de gordura que é levado a um lugar preciso para que ali seja feita uma forma *determinada* – um é indeterminado, o outro, determinado. É esse mesmo processo, que faz com que algo indeterminado assuma uma forma determinada, por meio do *movimento*, é a um só tempo um elemento básico da teoria da escultura e da teoria da ação.<sup>109</sup>

<sup>107</sup> BEYUS, Joseph apud TISDALL Caroline. **Joseph Beuys**. Nova Iorque: Guggenheim Museum, 1979.p.16

<sup>108</sup> Ibid.,p.72.

<sup>109</sup> BEUYS , Joseph apud BORER,A.; SCHIRMER, L.; BISCHOT, B. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.21

Por isso, os trabalhos focam a atenção para o poder das transformações, que se apresentam através das transsubstanciações dos materiais, sobretudo, da gordura e da cera de abelha.

A flexibilidade e a alteração dos materiais constituem as matrizes da arte beuysiana, e buscaram apresentar pela obra, de forma concreta, os ideais do artista, como afirma Borer, ao corroborar com o pensamento de Thierry de Duve:

Beuys quer atingir a *methexis* – a expressão concreta de uma ideia ou espiritualidade. (...) Desse modo poderíamos pensar, com Thierry de Duve, dividir os materiais favoritos de Beuys em duas listas sobre o quadro negro: à esquerda, os fluidos, desordenados, leves... e à direita, os sólidos, ordenados, pesados, demonstrando assim como eles se movem de uma lista para outra.<sup>110</sup>

O feltro, outro material de destaque, pode ser considerado, assim como o cobre, proveniente da característica sólida. Ele aparece como um legítimo isolador de calor nas composições beuysianas, devido a sua trama densa de pêlos, possuiu significância nos trabalhos, cabendo ao elemento à função de separar uma energia da outra, atribuindo-lhe também, o papel de mediação entre essas. Por isso, muitas vezes, Beuys buscou ao se trabalhar com o denso poder de absorção do feltro, formas de separar e proteger a obra, inclusive o seu *corpo/arte*, das influências externas ambientais, como o calor, o frio, o som, até mesmo, de alcances morais.

Vale ressaltar que o uso constante desses elementos compreende-se à ligação do artista com o retorno à vida através da potencialidade do calor. A volta da morte aproxima Beuys da figura do sábio xamã conhecedor dos mistérios elementares da natureza, e dos animais, ideia que pairou sob a poética de seus trabalhos, traçando um marco decisivo em sua trajetória.

### 3.3

#### **Expandir-se para transformar: a busca pela integração do ser**

Como foi dito anteriormente, Joseph Beuys traz em seus trabalhos e filosofia, fortes influências do pensamento do romantismo alemão, principalmente, no que se refere aos trabalhos de Rudolf Steiner e Schiller. Isso se evidencia, sobretudo, no que se refere à atenção para as qualidades sensíveis do homem, como forma de contrapor

<sup>110</sup> DUVE, Thierry de. In.: BORER, Alain.; SCHIRMER, L.; BISCHOT, B. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.15

o primado da razão, que foi fruto de um progresso crescente, em prol do avanço desencadeado desde o movimento iluminista.

A fim de quebrar com a superioridade racionalista, ou com essa possível dicotomia entre razão e sensibilidade, o artista buscou atingir uma unicidade entre o racionalismo e a emoção, para possibilitar o equilíbrio entre essas qualidades, tais como as exemplificações utilizadas através da alta mutabilidade da gordura, sua forma que permeia entre o caos e a ordem, metáfora adotada para ilustrar suas concepções a respeito do equilíbrio essencial, que é necessário ao indivíduo e a sua sociedade.

E, foi a partir desse princípio de balanceamento e integração, que o ideal romântico, também compartilhou os trabalhos do artista alemão do pós-guerra.

O romantismo alemão encontrou na arte e na estética um meio para alcançar essa unicidade ideal, realçando a integração do homem à natureza, valorizando o sentimento e a sensibilidade emotiva, que se deram por meio da veemência da obra de arte, essa que por sua vez, tornou-se a expressão íntima do mundo subjetivo do artista.

A integração da natureza, da introspecção e do sentimento, assim como a valorização da arte e da estética como meios de alcançar o ser uno e completo, tornaram-se umas das principais características desse movimento, o qual veio a coincidir com o amadurecimento e a *florescência do espírito alemão*, como a aponta Anatol Rosenfeld (1969)<sup>111</sup>.

Contudo, vale considerar que não se trata do total simples regresso do homem à natureza, como uma ultravalorização da era primitiva, pois o romantismo, no que se refere especialmente, a segunda fase romântica alemã, não desconsiderou os processos civilizatórios do homem, pois como afirma Rosenfeld:

Os românticos de modo algum querem “voltar” à natureza; querem avançar até ela, depois de ter assimilado todo o processo civilizatório. É isso que se exprime na extraordinária fórmula de Novalis, na utopia paradoxal da criança irônica. Reconhece-se nesta ideia, sem dificuldade, uma palavra de Schiller: “Elas (as crianças) são o que nós *fomos*; elas são o que nós devemos tornar a ser. Fomos natureza, como elas, e a nossa cultura deve reconduzir-nos, no caminho da razão e da liberdade, à natureza” – isto é, a uma natureza em que se encontram integradas as conquistas do desenvolvimento.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> ROSENFOLD, Anatol.. Texto e Contexto – Ensaaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

<sup>112</sup> Ibid., p. 153.

Sendo assim, a partir dessas inspirações românticas, como a apropriação do conceito de liberdade de Schiller, Beuys também se apropriou à sua maneira da busca pela unicidade do homem, através da transformação pelo contato com a natureza. Porém, aponta-se ainda outro ponto de semelhança com o ideal do romantismo alemão, em relação à volta do primitivismo. Pois da mesma forma que os românticos do século XIX, os quais pretenderam avançar com a natureza, não ignorando todo o processo civilizatório humano, Beuys também pretendeu caminhar com os avanços tecnológicos e científicos de sua era, mas sem se esquecer da veemência do elo primordial entre homem e natureza, e de sua fundamental importância para a cura do espírito humano, como afirmou:

O conceito positivista da ciência – antes revolucionário – hoje voltou-se contra o homem. Isso não significa, obviamente, que queremos refutar ou renunciar o progresso tecnológico. Pois a sociedade, e logo todos os homens, terá necessidade, no futuro, de uma tecnologia mais avançada e, portanto mais produtiva.<sup>113</sup>

Compreende-se que a volta à origem proposta pelo artista, portanto, não excluiu a importância de tais avanços para a sociedade. Beuys, simplesmente alertou por meio de seus trabalhos diretamente ligados a esses princípios do homem e a busca pela harmoniosa relação com a natureza, a ameaça que permanece nessa ordem de progresso focada apenas, e exclusivamente, no desenvolvimento tecnológico e no progresso da ciência positivista. Seria esse um dos alarmantes perigos que cercam a doença do espírito humano, pois em sua visão, se o mundo continuar a priorizar demasiadamente tais instâncias, não respeitará mais o espaço para implicações de natureza sociológica e psicológica, que são os pilares fundamentais para qualquer mudança social.

Preocupando-se com o futuro, Beuys acreditou que o homem precisaria lutar contra essa ordem, antes que esse quadro social se tornasse ainda mais fatalista.

Para o artista, o indivíduo não poderia jamais se esquecer de sua espiritualidade e de sua condição enquanto ser autodeterminante, a fim de exercer o ato pleno da liberdade, pois “todo homem deve ter condições de autodeterminar-se”.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> BEUYS, Joseph *apud* FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.p.314 - 315.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 322.

Dessa forma o possível retorno à vida de Joseph Beuys é considerado um marco inegável de sua trajetória, não só porque o artista passou a embasar toda sua poética através da importância desse dado episódio, mas também, pela íntima relação que o artista estabeleceu aos mistérios da existência.

Portanto, a partir dos assuntos apresentados, é perceptível que a união entre o mito (a volta da morte e contato com os ensinamentos rústicos dos tártaros), e a história de vida de Beuys, (o contexto de sua vivência enquanto cidadão alemão durante o período pós-guerra), convergiram nas ideias catalisadoras de suas ações, que são: *movimento* e *transformação*, as quais se tornaram plano de fundo de seus trabalhos.

Não é por acaso que Beuys foi associado à busca pela espiritualidade humana perdida, como afirma Borer, o artista alemão possui a enigmática das facetas de *mestre, xamã, terapeuta, condutor de almas, e pastor*, na medida em que o artista trabalhou em prol do poder de ação e fala por meio da força que se revela no movimento interior do ser, pois:

Se Beuys desenvolvesse uma teoria, não seria é no sentido abstrato, mas no de uma procissão: ele caminha, deslocando-se, e deste modo, suscita um *movimento*, desenvolvido até o grau de nomadismo generalizado – o projeto de uma criança que quer ser pastor. Essa imagem do guia, a um só tempo atitude e comportamento, diz respeito ao simbólico (ensinar por meio de substâncias), quanto ao imaginário (a imagem de si como um elemento messiânico).<sup>115</sup>

Desse modo o conhecimento adquirido após o seu suposto *renascimento* parece ter feito de Beuys um profundo conhecedor íntimo da morte e dos enigmas da natureza, corroborando com a frase de Nauman (1967), que diz, “o verdadeiro artista socorre o mundo revelando as verdades místicas.”<sup>116</sup>

E como um xamã ou condutor dos homens, o artista se colocou na missão de revelar tais mistérios por meio de seus trabalhos, que estiveram relacionados aos temas funestos e degradantes, os quais se tornaram constantes em sua produção.

Sendo assim, a morte natural, a doença e a degradação, na concepção beuysiana foram assuntos de grande importância para a consolidação de seus ideais

<sup>115</sup> BORER, Alain. .; SCHIRMER, L.; BISCHOT, B. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.23-24.

<sup>116</sup> Refere-se à obra *The true artist helps the world by revealing mystic truths (Window or Wall Sign)*, de 1967 de Bruce Nauman exposta no museu da coleção de arte da Filadélfia.

artísticos e filosóficos, na medida em que o artista explorou a positividade da morte, sobretudo, no que se refere a sua ligação direta com o retorno a terra e a origem.

Assim, aponta-se o foco especial para a relação entre morte e vida, que na concepção do artista, completam essa busca pela unicidade do indivíduo e a natureza, valorizando o princípio da transformação. Para clarificar tal ideia ela será relacionada aos ideais de Beuys e ao conceito de ambivalência<sup>117</sup> entre morte e vida, elas serão extraídas do pensamento do teórico russo Mikhail Bakhtin.

Considera-se que para reafirmar sua ideia em busca da interação entre homem e natureza, Joseph Beuys tratou a morte como um princípio natural da existência, reafirmando a condição necessária da degradação e da destruição para a perpetuação dos ciclos da vida.

Encontra-se nas produções do artista, o traço de uma possível positividade pelas vias da morte e da decomposição, que são postas como partes elementares para o ciclo da natureza através das imagens criadas pelo artista.

Como exemplo, cita-se a forma peculiar das ações que envolveram a lebre, dando ênfase na ação *Sinfonia Siberiana, parte I* (1963) e outra de grande impacto, a que o artista chamou de *Como explicar quadros a uma lebre morta* (1965), ambas serão descritas posteriormente. O animal que é signo de renascimento e fertilidade para diversas culturas, foi apresentado nos respectivos trabalhos mortos, gerando contrastes, e tensionando, portanto, a iconografia entre os signos, na medida em que o artista opõe suas respectivas cargas simbólicas e culturais às imagens poéticas construídas por sua visão pessoal.

A lebre morta, no entanto, retrata e clarifica o próprio devir da existência na concepção do artista, pois foi relacionada à ideia de tensão, e também, à de ambivalência, que predominam no jogo entre os elementos opostos e contraditórios

<sup>117</sup> Refere-se à noção de ambivalência tratada na obra “A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento: o contexto de François Rabelais” Segundo Mikhail Bakhtin a imagem grotesca está em um processo de constante evolução, permanecendo assim em um estado de transformação, o qual consiste em um princípio *positivo* de ligação entre morte e nascimento, crescimento e evolução. Portanto há um caráter de ambivalência entre o antigo e o novo, o que morre e o que nasce. Dentro disso é perceptível a força regeneradora da imagem grotesca, pois para Bakhtin há uma ideia clara desse princípio positivo que está integrado à vida, o grotesco é intrínseco à terra, relaciona-se uma ligação entre fertilidade, sementeação, crescimento e morte a qual constitui o ciclo da vida, pois “a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.” BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002, p.19.

nos trabalhos do artista, nesse caso, especialmente, a relação ambivalente entre morte e vida.

Não é por acaso que a mulher, os animais, sobretudo, a lebre, despertaram a atenção de Beuys, tornando-se elementos constantemente trabalhados em sua poética. O artista voltava-se, justamente, para a busca do ciclo entre morte, vida, falecimento e nascimento, como vetores norteadores de seu trabalho. Especificamente, sobre a relação entre a lebre, e a mulher como geradoras de vida, unindo-se pela fertilidade, o artista comenta:

A lebre tem algumas coisas em comum com o veado, mas tem uma especialização bem diferente com relação às forças do sangue. Não está ligada, como no caso dos veados, à parte superior do corpo, da cintura até a cabeça, mas remete mais para baixo. Então, a lebre tem uma relação forte com a mulher, com o nascimento e também com a menstruação, e de um modo geral com o conjunto das transformações químicas do sangue. (...) a lebre torna visível para nós todos quando ela faz a toca. Ela se enterra. Assim temos novamente o movimento de encarnação. É isso que faz a lebre: encarna-se fortemente dentro da terra, coisa que o homem só pode realizar por meio de seu pensamento – esfregar, bater, cavar na matéria (terra); por fim penetra (a lebre) nas leis da terra. Nesse trabalho se pensamento é aguçado e então transformado, tornando-se revolucionário.<sup>118</sup>

Dentro disso é perceptível à força da ideia de regeneração pelas vias da morte e da degradação para a continuidade do ser, o que se pode associar ao pensamento de Bakhtin, em que há uma ideia clara desse princípio positivo e que está integrado à vida, ao retorno e aos princípios da terra. Trata-se de uma relação que busca a ligação do homem com os princípios da fertilidade, da sementeação, do crescimento e da morte, do ciclo da vida, como afirma Bakhtin:

a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.<sup>119</sup>

Nota-se nos trabalhos beuysianos essa ligação com o princípio regenerador, do indivíduo enquanto um ser que busca sua integração ao mundo, através do retorno ao originário e a terra.

Compreende-se através dos trabalhos de Joseph Beuys o estado de puro devir entre o velho e novo, a morte e o nascimento, no jogo entre os opostos, os quais se baseiam no fluxo contínuo da natureza, que para Bakhtin, se expressam no

<sup>118</sup> BEUYS, Joseph *apud* FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.120

<sup>119</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.p.19.

crescimento e no inacabamento perpétuo da existência, através de imagens de dois polos em estado de transformação.

A experiência de morte é um nascimento, já que cede espaço para esse puro movimento e para mudança incessável, assim com afirma Bakhtin:

Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente.(...) o baixo é a terra que dá a vida, o seio corporal; o baixo é sempre o começo.<sup>120</sup>

Por isso, a amplitude dos trabalhos de Joseph Beuys condensa a palavra *transformação* como uma espécie de impulso que percorreu as suas produções, sobretudo, pelos ideais que o artista atribuiu às questões de mudança e revolução do homem por meio da arte.

### 3.4

#### Beuys e a atitude *fluxus*

A história de Joseph Beuys se tornou uma lenda e a existência de todos esses acontecimentos não foi comprovada. No entanto, a veemência de sua criação não está na confirmação desses dados e sim no poder do mito construído envolto em suas obras, em que arte, vida e revolução foram definitivamente hibridizadas.

A união entre arte e vida e a inserção de seu corpo na obra, ligam as ações do artista à dimensão performativa e aos interesses do movimento anglo-saxônico *fluxus*, com o qual esteve envolvido entre 1962 a 1965.

Porém, a poética do artista alemão produz trajetos diferentes do movimento, devido à seriedade do comprometimento de Beuys com a cura do mundo, é que fez com que as criações divergissem de todo o humor niilista dos dadaístas, neodadaístas e do restante dos integrantes do grupo.

*Fluxus* permitiu a reconfiguração de uma nova linguagem artística, que superou limites espaciais, temporais e geográficos, na medida em que enfatizou outro

---

<sup>120</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.p.19

campo de imanência, que é por sua natureza: fluido, inconstante e questionador <sup>121</sup>. Esse campo retomou ainda questões que continuaram abertas no decorrer da história, como indagações provenientes do movimento Dadaísta. O Neodadá proposto também por George Maciunas, um dos fundadores do *Fluxus*, trouxe à tona essa hibridização das artes, pois questionou os limites do tempo, do espaço e das artes. Em “Neodadá, música, teatro, poesia e belas-artes”, Maciunas argumentou que:

Neodadá, seu equivalente, ou que parecer neodadá, manifesta-se em três amplos campos da criatividade. Vai das artes do “tempo” àquelas do “espaço”; ou, mais precisamente, das artes literárias (arte-tempo) ao grafismo (artes-espaço), passando pela literatura-grafismo (arte-espaço-tempo); aos ambientes (artes-espaço), passando pela música teatral (arte-espaço-tempo). Não existem fronteiras de um a outro desses pólos.<sup>122</sup>

É perceptível notar que alguns dos mesmos questionamentos referentes às artes ainda continuaram “inoculados” pelo passar do tempo, os quais fazem parte de um devir, que cria e retoma questões numa constante infinita.

A herança de questões deixadas pelo movimento dadaísta e por outros artistas contribuíram também para esse devir que o *Fluxus* transitou, como Marcel Duchamp, em seus celebráveis *ready-mades*. A presença fantasmagórica de Duchamp parece permear em toda trajetória *Fluxus*. Os questionamentos levantados pelos *ready-mades* continuaram a ser explorados de forma intensa pelas ações do grupo, principalmente sobre as indagações referentes às relações entre arte e vida. Essas relações de arte/vida foram intensamente questionadas pelos dadaístas, os quais criticaram radicalmente o sistema da arte e sua elitização, promovendo uma subversão nos valores estéticos.

O movimento Neodadá continuou a questionar tais posições, passando a valorizar a *antiarte* e o niilismo, refletindo sobre as relações de poder entre arte e as autoridades institucionais. Essa ruptura enfatizou a dessacralização da arte, pois apresentou a ritualização de ações cotidianas como obras de arte, tais como as

<sup>121</sup> Refere-se à atitude fluida do movimento que hibridizou as fronteiras dos campos artísticos, marcando de forma intensa os limites entre o moderno e o pós-moderno. Essa desfrontalização enfatizou a multiplicidade de suas criações, a qual propiciou um entrelaçamento das artes. Logo houve uma espécie de negação da estética tradicional, pois os gêneros artísticos passaram a transitar por diversos campos, mesclando-se e, portanto, dificultando a categorização. Destaca-se ainda a importante ligação entre os artistas americanos e europeus que Fluxus polemizou, ao passo que o grupo se caracterizou pela distinção e transitoriedade entre esses.

<sup>122</sup> MACIUNAS, George *apud* FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.78

performances exploradas pelo *Fluxus*. A liberdade, portanto, dessas atitudes esteve adversa à separação entre arte e vida, pois tornou ainda mais tênues seus limites.

O legado deixado pelos *ready-mades* tornou-se evidente, principalmente na musicalização dos *sons concretos* de algumas experimentações do *Fluxus*, em que a música/som estava na própria matéria dos instrumentos ou dos objetos. Essas ações retomaram também as experimentações de John Cage, que em suas investigações musicais, instaurou outras concepções acerca da música enfatizando o som, o ruído e o silêncio como elementos intrínsecos a composição musical.

É notável também como a ressonância dos *ready-mades* atingiu de forma adversa às criações *Fluxus*. É impossível deixar de mencionar as provocações que foram despertadas nesse contexto, como as ações de Joseph Beuys, as quais traçaram de forma marcante e peculiar a trajetória *Fluxus*. Beuys pareceu percorrer um caminho divergente dos outros integrantes do movimento. Questionando o legado deixado por Duchamp, como a sua célebre ação de 1964 em que *o silêncio de Marcel Duchamp foi superestimado*, Beuys valorizou a fala e a voz do artista, enfatizando a importância de sua presença na obra, como um poder de enunciação de si próprio e de sua criação. O corpo e a voz do artista foram compreendidos como elementos intrínsecos à obra, o que redimensionou os limites da escultura.

Contudo a resposta de Beuys e outras ações realizadas pelo *Fluxus* não seriam também, reações provocadas pelos *ready-mades* de Duchamp? Pois na medida em que o artista se coloca presente em sua obra, não seria esse sujeito e objeto de sua criação? Assim, poderíamos pensar no corpo/obra como uma manifestação de um *ready-made*? Visto que, se torna o objeto de criação e seu próprio enunciado? Refletimos, portanto, sobre uma não hierarquização entre o artista e os objetos, pois ambos se tornaram elementos comuns da obra.

De qualquer forma, é inegável que as ações provocativas de Beuys distinguiram-se das criações dos outros artistas de sua geração, principalmente, as que se referiam ao legado de Duchamp e dos neodadaístas. Além de enfatizar o poder da fala do artista, expandindo os limites da escultura, Beuys divergiu-se também de todo o humor de seus contemporâneos.

As ações de Beuys foram intrinsecamente ligadas a sua íntima relação com a morte e com a dor, por isso a ironia de suas criações é peculiar, já que foram inundadas por uma seriedade proveniente de sua história.

Compreende-se o diagnóstico que Beuys propõe, já que se diz preocupado com a “morte das linhas da vida do mundo”, ele consta, diagnostica um processo mortal por meio do qual o mundo estaria em via de destruição, em proporções jamais alcançadas. (Borer, 2001, p.24) <sup>123</sup>.

Pois como foi demonstrado na polêmica performance *The 20th July Aachen 1964*, produzida junto ao *Fluxus* realizada em Maximum da Escola Técnica de Aachen, cujo artista mostra sua chaga, após o soco levado durante a tumultuosa ação.

A performance de Beuys foi fotografada por Henrich Riebesehi e exhibe o artista alemão segurando um crucifixo em uma das mãos, enquanto a outra está estendida para cima. A face do artista permanece séria, enquanto seu nariz sangra, marcando em vermelho a parte inferior de seu rosto.

Como forma de reverter o próprio processo destrutivo do homem, o *artista ferido* exhibe sua revolta, através da exposição de sua ferida, fato que Borer comenta:

Não lhe basta testemunhar, como Fautrier, seu sofrimento ou sua decadência, para ele é importante *manifestar* a doença, e é com o modo imperativo do terapeuta que ele a apresenta (mostra e torna presente) com este remédio: “zeige deine Wunde” (mostre; a sua chaga), uma relação traumática com o mundo. <sup>124</sup>

Através da revelação da ferida apresentada na ação, Beuys propõe o início da cura para o mal do espírito humano. Dessa forma ele propõe o diagnóstico, pela manifestação da crueza da ferida, pois quando o artista relata “mostre sua chaga”, ele enfatiza a transformação, a mudança a partir da degeneração, ao afirmar, “quando digo ‘mostre isso!’ – (...) - é porque a única maneira de progredir é tomando a consciência dela, mostrando-a”. (BEUYS *apud* BORER, 2001, p.24) <sup>125</sup>. Trata-se do ato de revelar, tornar clara a mancha do cancro, com intuito de reverter o quadro da doença do espírito, pelas vias da revolução, pois:

Uma das poucas posturas filosóficas coerentes é a revolta, o confronto perpétuo do homem contra sua própria escuridão. Ela é a exigência de uma transparência impossível e questiona o mundo a cada segundo. (...) Consciência e revolta, estas recusas são o contrário da renúncia. <sup>126</sup>

<sup>123</sup> BORER, Alain.; SCHIRMER, L.; BISCHOT, B. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

<sup>124</sup> Ibid., p.24

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010. p.60-61

A exposição de sua ferida concretiza a manifestação de seu *corpo/arte* como manifestação de seu ideal político e revolucionário, o qual se coloca com o crucifixo, possibilitando alusões às imagens de sacrifício e redenção.

O signo da cruz é recorrente nos trabalhos beuysianos e mostram, sobretudo, a visão pessoal do artista em relação ao cristianismo, principalmente a respeito de suas opiniões por ora contra, e por ora a favor da instituição religiosa. Em especial a figura de cristo, Beuys destaca:

Cristo também faz da liberdade do homem um dos pontos fortes de sua doutrina. Cristo dizia “eu vou farei livres!” (...) este princípio cristão teve, sobre a evolução do conceito de ciência, uma incidência maior do que aquela que teve sobre as igrejas. Digo isso porque as Igrejas são instituições que jogam o homem em condições de não-liberdade, na medida em que repropõem os antigos vínculos da tradição mitológica. As igrejas marcaram também um retorno ao coletivo, ao antigo, ao velho mundo já então superado. Nas igrejas não se encontra nenhuma correspondência com o conceito de emancipação postulado pelo cristianismo, conceito que, ao contrário, encontrou uma realização mais pontual no âmbito da ciência.<sup>127</sup>

De qualquer forma, apesar das críticas em relação ao cristianismo, é perceptível que a ideologia em relação à liberdade pregada por cristo, foi compartilhada pelo artista. Da mesma maneira, acredita-se que a atribuição que Beuys deu noções sacrificiais provenientes do universo cristão, sobretudo, naquelas que convergiam para ideia redentora do auto-sacrifício em prol à mudança e que se estendiam nas múltiplas cruces e esparadrapos de seus trabalhos.

Tal ideia se faz possível com a associação ao lado mártir do artista, ele se coloca por meio da *experiência-limite*, hibridando seu corpo às matérias, jogando com as ideias de morte e vida, se arriscando e expondo suas feridas íntimas em nome da causa maior.

Assim as ações de Beuys estiveram relacionadas a essa responsabilidade de alertar e de protestar contra essa *doença mundial*. Por conseguinte, a seriedade do comprometimento de Beuys com a cura do mundo, e sua luta por sua causa pessoal pela mudança social, fazem com que suas criações sejam divergentes de todo o humor niilista dos dadaístas, neodadaitas e do restante dos integrantes do movimento *Fluxus*.

Pode-se dizer que a veemência do distinto marco de Beuys nas polêmicas produções do *Fluxus* é problematizada, também, pela responsabilidade que o alemão

<sup>127</sup> BEUYS, Joseph *apud* FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.p. 311

depositou em seu trabalho, através da força de sua arte que visava, sobretudo, romper para transformar.

Torna-se importante associar a busca de sua possível *experiência-limite* na performance de Beuys com toda depressão do período pós guerra, do homem e de sua experiência traumática com o mundo, do estado absurdo da condição humana, como argumenta Camus: “se fosse necessário escrever a única história significativa do pensamento humano, seria preciso fazer a dos arrependimentos e das impossibilidades” (Camus,2010,p.32)<sup>128</sup>. Desse modo, a reconstrução do homem e o sentido da existência foram associados aos eventos catastróficos do século XX, pois como constata Joseph Beuys, parecia, antes de tudo, uma necessidade, de reverter e remediar “a morte das linhas da vida no mundo”.

---

<sup>128</sup> CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.



Figura 5: Joseph Beuys The 20th July Aachen 1964  
Fonte: Grupo Fluxus

Outra performance de impacto de Beuys realizada com o *Fluxus*, que no caso foi considerada como sua primeira grande ação performativa, foi a obra *Sinfonia*

*Siberiana parte I*, a qual foi realizada quando Beuys estava no *Festum Fluxorum Fluxus*, na Academia de Dusseldorf (1963).

A ação foi composta pelos seguintes materiais: um piano, uma lousa negra, e uma lebre morta. Essa performance desencadeou ainda, a ação *EURASIA, 34º movimento da sinfonia Siberiana* (1966), realizada posteriormente em Copenhagen, essa que não por sua vez, não esteve mais vinculada ao *Fluxus*.

A sinfonia Siberiana foi retratada como uma ação pesadamente radical aos parâmetros do humor do grupo. Na concepção do artista, coube à ação a intenção de expandir de forma mais abrangente o que seria o próprio conceito *Fluxus*.

A performance ocorreu da seguinte forma, Beuys entrelaçou uma lebre morta a uma lousa negra, enquanto o piano permaneceu coberto por pequenos montes de argila. Eles foram ligados através de ramos de pinheiro e arame, compondo um sistema elétrico que foi conduzido até a lebre. Em alguns momentos, o trabalho era interrompido por Beuys, o qual escrevia específicas frases na lousa. A performance se encerra quando Beuys arranca o coração da lebre diante do público. De acordo com Rosenthal (2002)<sup>129</sup> a intenção do artista não foi a de mostrar a lebre em si, a qual foi retratada em carne pela primeira vez nas composições beuysianas, mas sim, de traduzir por meio da ação, a transformação da matéria, ou seja, o nascimento e a morte.

A ação foi forte e intensa e expressou uma ironia divergente à ironia dos trabalhos de *Fluxus*, pois como afirma Beuys a respeito da opinião dos integrantes do movimento, o trabalho foi “demasiado pesado, complicado e antropológico para eles.” (BEUYS *apud* TISDAL, 1979, p. 78)<sup>130</sup>.

Contudo, apesar dos contrastes e divergências entre os integrantes do grupo, tratando-se especialmente da ironia peculiar de Joseph Beuys, é notável observar que a passagem pelo *Fluxus* proporcionou ao artista a experiência coletiva, no que se refere ao contato com os trabalhos de artistas que, de certa forma, buscavam rupturas semelhantes à de Beuys. Pode-se crer que a relação estabelecida com nomes como: George Maciunas, John Cage e Nam June Paik, entre outros, favoreceram a inserção de Beuys no âmbito do trabalho performativo. Porém, considera-se que as ações

<sup>129</sup> ROSENTHAL, Dália . **O Elemento Material na Obra de Joseph Beuys**. 2002. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas

<sup>130</sup> TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**. Nova Iorque: Guggenheim Museum, 1979.

beuysianas excederam os próprios contornos do grupo, tornado-se uma forma de ruptura dentro do próprio movimento.

### 3.5

#### **A linha de desterritorialização traçada por Beuys: tensão entre peles, gorduras e outros materiais:**

*O homem que sofre é um bicho, o bicho que sofre  
é um homem.  
É a realidade do devir.<sup>131</sup>  
Deleuze*

Acredita-se que a *linha de fuga* traçada por Joseph Beuys foi marcada, sobretudo, pelos desejos de *movimento e transformação*, molas que impulsionaram as possibilidades de transcendência de seus trabalhos de arte, expandindo seus limites, para realçar seu poder de comunicação sensível entre os indivíduos, afirmando por isso, sua condição revolucionária.

Um dos principais temas que permearam as criações beuysianas, foi justamente, sua preocupação com a revolução do indivíduo, a fim de tornar possível a utopia da sonhada transformação através das estruturas de sua *Escultura Social*, a qual deveria expandir as fronteiras da arte, com intenção de alargar seus territórios para dentro dos campos da política, da educação, da cultura, ou seja, da própria vida.

Por isso, pensa-se nas obras do artista, como trabalhos de pura expansão em um constante movimento, os quais se concretizaram por diversas formas em suas composições e que apresentaram sua visão de mundo e a busca pela mudança, que advém desse modo, por meio da procura pelo atravessamento de fronteiras.

Logo, para a reflexão de suas performances (*ações*) parte-se do pressuposto de que a visceralidade e o impacto, tão características aos seus trabalhos, vieram também, através desse encontro de forças potenciais, dispostas numa possível *zona de tensão*. Acredita-se na possibilidade de que o *corpo/arte* de Beuys, visto como um dispositivo proporcionou *agenciamentos*, permitindo *desterritorializações* no campo da arte, na medida em que pareceu ir até o excesso de sua *experiência-limite*, integrando-se e fundindo-se aos elementos condensados de energias latentes, as quais se tornaram acionadas no determinado momento de um *aqui e agora*, desencadeando, por conseguinte, a tensão do trabalho performativo.

<sup>131</sup> DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 32.

O artista, portanto, reinventa os territórios fixados por antigos paradigmas, a partir da ideia de transposição em suas experimentações, que procuram ir sempre além do intransponível, marcando uma *reterritorialização*. Isso é perceptível nos trabalhos em que o *corpo/arte* do artista se coloca no centro das tensões dos elementos opostos, como no jogo entre as oposições, que se tornam também ambivalentes, são as ideias de: morte e vida, ferida e cura, que no caso das performances, trataram de uma relação de forças contrárias mediadas pela ação de seu corpo.

Torna-se possível relacionar o *corpo/arte* de Beuys como um dispositivo colocado no cerne entre as forças da ação performativa. O *corpo/arte* de Joseph Beuys em suas performances se liga aos seus materiais, estabelecendo uma relação de contato, em que a *experiência-limite* permeia uma zona de mistura entre os corpos, abrindo um espaço de sensibilidades. Suas ações performativas se caracterizaram pela atitude do artista e sua relação com seus materiais especiais, e possíveis atravessamentos de suas barreiras, como as transformações, que se deram pelo trabalho do seu corpo, que por sua vez, se compactua às matérias. Desse modo, as performances do artista alemão lidaram com a troca entre as energias potenciais, da mesma forma que foram exploradas nos princípios de transubstanciação, diferenciando-se por ora, pelo impulso da presença do corpo.

Não é por acaso que as performances de Beuys são consideradas impactantes, pois o artista tratou com intimidade os temas fúnebres e degradantes, os tons acinzentados e melancólicos, unidos à experiência do seu corpo. Assuntos que foram marcados desde performances mais radicais, como a célebre *I like America and America likes me*, até outras que perpassaram por momentos meditativos, explorando outros níveis de percepção, mas que não deixaram de ser, à sua maneira, impactantes.

### ***I like America and America likes me***

Não há dúvida de que uma das performances mais célebres de Joseph Beuys foi a ação *I like America and América likes me*, a qual o artista se colocou em estado de pura vulnerabilidade diante do acaso. Sendo conhecida como uma das ações mais ousadas ao se destacar, sobretudo, pelo risco iminente que percorreu todo o

acontecimento da ação, também pela ousadia do artista ao trabalhar com um animal vivo e selvagem.

O trabalho foi realizado na Galeria René Block em 1974, na cidade de Nova York, e consistiu na convivência do artista com um coiote selvagem por sete dias. Como um verdadeiro xamã, Beuys utilizou durante a ação: um cajado, um cobertor de feltro, material considerado pelo artista como um *isolador humano*, se utilizou ainda, de jornais americanos, exemplares do *Wall Street Journal*, os quais foram urinados pelo coiote no decorrer dos dias.

O início dessa performance aconteceu no aeroporto internacional americano John Kennedy, a partir do momento em que o artista chegou da Alemanha, com o corpo todo coberto por um manto de feltro, protegendo-se das ameaças externas. Debilitado fisicamente por conta do uso do feltro, Beuys, foi transportado por uma ambulância até a galeria onde a performance continuaria, fazendo uma alusão a sua condição de *artista ferido*.

A performance consistiu no convívio íntimo entre artista e coiote, durante sete dias na galeria, onde ambos estiveram separados por uma rede de arame do público. Relacionando-se de diversas formas com o animal, Beuys criou um universo performativo e ritualístico naquele espaço, como se estivessem à parte do mundo.

No decorrer dos dias, Beuys, em alguns momentos, se intimidou e em outros se aproximou demasiadamente do coiote, mediando o contato com o animal através de seu cajado. Alimentou o bicho, deu jornais americanos (*Wall Street Journal*) para que o animal urinasse, dentre outras ações diárias.

Nessa específica performance, através de sua convivência íntima e ritualística com animal, Beuys descobriu diversas maneiras de lidar com aquela ousada situação limite do seu corpo, pois sua própria vida foi colocada em prova em prol de seus ideais artísticos.

Ao relatar o trabalho *I like America and America likes me* torna-se impossível não associar os signos agregados ao coiote nessa performance, ironicamente realizada pelo artista alemão, em solo americano. O coiote, que foi visto como um ser sagrado para os índios americanos ligou-se, diretamente, à história da colonização da América, no que se refere ao contexto dos massacres cometidos pelo homem branco contra os ameríndios, e também, a ideia que remete a possível quebra do pacto entre homem e natureza, a qual se deu, sobretudo, pelo avanço da industrialização e dos processos civilizatórios.

Foram trabalhados nessa performance fortes aspectos do reconhecimento dessa condição absurda do homem, que na visão do artista, se fundamenta na ideia do indivíduo como um ser cada vez mais próximo do isolamento intelectual, da produção positivista e, desse perigoso abismo, se afundando cada vez mais em sua doença espiritual, se distanciando, por conseguinte, das sabedorias primitivas e essenciais para a existência.

Percebe-se fortemente nessa obra a busca da unicidade que foi citada no subcapítulo anterior. Portanto, realça-se especialmente nesse trabalho o apelo ao originário, que abrange a ideia de busca de reintegração do homem à natureza, através do princípio de regeneração, pois as obras de Beuys, segundo Borer, possuem a intenção de “nos juntar à animalidade perdida (...) aprender com os animais o desenvolvimento dos sentidos e da harmonia com a natureza”. (Borer, 2001, p. 25)

132

Em *I Like America and America likes me*, a carne foi colocada em risco, por meio de um confronto de forças que residem sob e entre a pele, mediante o devir-homem e o *devir-animal*, no reviramento das intensidades submersas no interior de ambas as carnes. Forças que se fundem em uma atmosfera acinzentada, na unicidade dos pelos e na do animal com a do feltro, em pura metamorfose. É na zona de incidência entre os devires, homem-bicho, e bicho-homem, que se encontra o estado indiscernível do corpo, como argumenta Deleuze:

Não se trata de um acordo entre homem e bicho, nem de uma semelhança, mas de uma identidade profunda, de uma zona de indiscernibilidade mais profunda que toda identificação sentimental: o homem é um bicho, o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir. Que homem revolucionário, na arte, na política, na religião ou em qualquer outra coisa, nunca sentiu o momento extremo em que ele não passava de um bicho e se tornava responsável pelos não bezerros que morrem, mas diante dos bezerros que morrem?<sup>133</sup>

Compreende-se assim, a permeabilidade sensível da *zona de indiscernibilidade* em situações que percorrem os *entres*, através de *processos osmóticos*, por meio da vulnerabilidade da carne e das forças que a permeiam, a pele com o feltro, o feltro/pelo em relação ao espectador.

Nessa performance, além da ideia que visa religar o elo com a animalidade perdida, tal como a alerta para os cuidados com o lodo espiritual do homem, e a procura pela integração entre homem e natureza, associa-se ainda, a busca do artista

<sup>132</sup> BORER, A.; SCHIRMER, L.; BISCHOT, B. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

pelos estados de experiências ainda inalcançáveis, traçadas através do *corpo/arte* de Beuys, num movimento rumo à expansão, direcionando-se à *zona de indiscernibilidade*.

Pensa-se dessa forma, que o artista expandiu as possíveis fronteiras, no que diz respeito aos limites tênues entre arte, vida e morte, aproximando-se da *experiência-limite* da performance e do atravessamento de tensões, fazendo de seu corpo, uma espécie de sacrifício diante do risco daquela situação, como um verdadeiro redentor.

A mensagem e o ideal do artista, os quais, muitas vezes, estiveram atrelados à fala e aos seus discursos políticos pela ênfase na linguagem verbal, demonstram-se nesse caso, através da própria obra, por meio de seu *corpo/arte* em contato com o bicho, e da conexão mediada pelas *pequenas percepções*, desse encontro ora arreado, ora afetuoso em que a luta do artista, se torna tão clara e evidente, mesmo pelos registros fotográficos que permaneceram após a performance.

O estado de suspensão que pareceu cercar o artista, em sua vida é colocado em risco pela arte e seus ideais, fazendo de *I like America and America likes me* uma das obras mais impactantes da sua geração. Associa-se tal obra à busca dessa *experiência-limite*, que parece se tornar, mais do que nunca, um conceito apreensível, em que os limites do intransponível e inalcançável aparecem próximos com essa relação.

---

<sup>133</sup> DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p.32



Figura 6: *I like America and America likes me*  
 Fonte: Galeria René Block.

### ***Como explicar quadros a uma lebre morta***

Essa polêmica ação beuysiana foi realizada na Galeria Schemela em Düsseldorf, no dia vinte e seis de novembro de 1965, durante a abertura de uma exposição de arte.

Beuys utilizou na performance, além do defunto da lebre, ouro em pó e mel, os quais misturados formaram uma espécie de máscara dourada de aspecto grotesco, que cobriu inteiramente a sua face. O artista utilizou ainda, de sapatos com solas de feltro e cobre, e tais materiais, provavelmente, serviram para isolar o *corpo/arte* do artista de possíveis fatores externos.

Assim, a ação consistiu-se essencialmente no contato estabelecido entre Beuys e a lebre morta. Com o rosto coberto pela máscara grotesca de mel e ouro, o performer caminhou por três horas pela galeria com a lebre em seus braços, explicando ao animal, os quadros expostos.

Após a caminhada, o artista se sentou em um banco forrado por feltro e continuou a se comunicar exclusivamente com a lebre. O público participou indiretamente da performance, pois foi mantido a certa distância. Dessa forma, crê-se que essa ação foi marcada, principalmente, por tal cumplicidade, quase sagrada,

fundada entre o artista e a lebre morte, e sobretudo, pelos segredos que permearam aquela curiosa comunicação.

Vale ressaltar, no entanto, que o diálogo com a lebre se deu através de uma explicação não convencional, pois se tratou basicamente de sussurros, gritos e murmúrios produzidos pelo artista, suscitando uma comunicação curiosa e indecifrável.

Para Borer, *Como explicar quadros a uma lebre morta* representa uma das performances em que Joseph Beuys mais se compactuou com a “*animalidade perdida*” do homem, pois expressou através da ação, uma intensa ligação com o animal morto, como se ambos compartilhassem secretamente das sabedorias elementares da existência. A lebre apresentada morta, e os valores agregados na relação entre morte, vida, e a reintegração pela força regeneradora da terra, foram elementos que corroboraram com a veemência da natureza, sua sabedoria e força regente, reforçando a necessidade do respeito do homem diante de sua maestria.

Não é por acaso que essa performance faz questionar a própria intelectualidade humana, na medida em que é perceptível como Beuys valorizou por meio dos elementos utilizados, a inteligência animal, no que se refere ao engenhoso sistema organizacional da natureza. Através do uso do mel, compreende-se a atenção que o artista deu à organização cooperativista das abelhas, como uma espécie de metáfora para representar qualidades que faltariam a nossa sociedade.

Os trabalhos com o mel e ouro em pó simbolizam, ainda, o valor vital desses elementos, que são fornecidos pela natureza e, posteriormente reaproveitados de diversas formas pela ação humana. Portanto, em ambos os elementos há o poder de transformação inerente a esses materiais que, especialmente, nessa performance tornaram-se enfatizados a partir do momento que foram misturados na composição da máscara grotesca de Beuys.

Para Borer (2001)<sup>134</sup>, tanto o mel quanto o ouro, possuem grande carga simbólica nesse trabalho, sobretudo, por se conectarem diretamente ao *corpo/arte* do artista, o que simboliza na visão do crítico, uma espécie de *regeneração da intelectualidade humana* diante da potência da natureza.

Por isso, acredita-se que o *corpo/arte* de Beuys nessa performance, desencadeou esse conflito oriundo da regeneração do espírito do homem, noção que esteve presente nos princípios ideais do artista. Tal presunção está associada ao

caráter provocativo da máscara sob a face do artista, composta pela reutilização desses elementos da natureza e que foram vistos pelo alemão, como fontes potenciais de vida.

Não obstante, não há dúvidas de que foi a lebre morta nos braços de Beuys, o elemento mais pujante da ação, a qual gerou o impacto perturbador da reverberação da performance e que reafirmou intensamente a visceralidade da poética do artista.

Além, desse misterioso pacto estabelecido entre homem e o defunto do animal, o que possibilitou espaço para abertura à complexa *zona de indiscernibilidade* estabelecida pelo devir homem-bicho, permaneceu ainda em evidência, o contato de tensão gerado pela combustão dos signos que foram relacionados pelo *corpo/arte*.

Beuys se colocou metaforicamente no lugar do *entre*, ao passo que, esteve no lugar intermediário entre a morte/vida e homem/bicho. A apresentação da lebre morta provocou, assim, o caos de um possível *tensionamento* entre os símbolos, pois:

Morta, ela simboliza renascimento, reencarnação por meio da terra, cuja língua é falada pelo mestre, uma língua primordial (sopros, gritos estridentes, barulhos roucos), a linguagem terra como língua primeira, capaz de associar pensamento e ação *organicamente*.<sup>135</sup>

Dessa forma, Borer ainda complementa que foi através dessa conversa enigmática, que Beuys revelou os segredos de sua arte para a lebre, fato que permaneceu inapreensível ao homem, já que:

Falando confidencialmente à lebre, dirigindo-se ao cadáver num murmúrio incompreensível, que pessoas muito intelectualizadas não são mais ou ainda não são capazes de compreender. Não era com o público (mantido a alguma distância, e tendo de seguir a ação através do vídeo) que uma troca poderia se dar, mas apenas com a lebre, que detinha o segredo da vida elementar.<sup>136</sup>

O valor de sua arte revelada, exclusivamente, para a lebre como o seu anseio pelo alcance dos mistérios existenciais, esteve presente no irônico diálogo do artista com o animal, na medida em que falou por meio de uma linguagem não codificada, fato que, possivelmente deve ter gerado outras possibilidades de percepção do trabalho.

<sup>134</sup> BORER, A.; SCHIRMER, L.; BISCHOT, B. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

<sup>135</sup> BORER, Alain. .; SCHIRMER, L.; BISCHOT, B. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.p.20

<sup>136</sup> Ibid., p.20.

Acredita-se, desse modo que a particularidade dessa relação se estabeleceu pelas possíveis aberturas de uma solução não acabada, privilegiando esse espaço para as miríades de *pequenas percepções*, em que o sentido e a linguagem não verbal, por ora, não conseguem alcançar.

Compreende-se que a profundidade de tal ação faz ecoar um forte impacto inclusive através das fotografias, as quais expressam os detalhes das feições esboçadas na face mórbida do artista. A cumplicidade mantida entre o artista e a lebre, como os mistérios que percorreram essa ação, é um tema ainda decorrente no debate contemporâneo. Um dos exemplos dessa repercussão esteve presente na re-performance realizada por Marina Abramovic, na forma como artista reelaborou e reapresentou a performance<sup>137</sup> *Como explicar quadros a uma lebre morta*, usando roupas e trejeitos semelhantes à de Beuys.

Assim, crê-se que essa foi uma das performances mais significativas da trajetória do artista, não só por sua polêmica, que se deve ao contato indireto e distante com o público, mas também ao trabalho dirigido a um animal morto, sobretudo, pelos mistérios que cercaram a ação. Como uma espécie de segredo que nunca será revelado ao homem, essa performance estima, justamente, pelo seu não esclarecimento proveniente da obscuridade típica das ações, uma sugestiva troca de saberes entre o artista xamã com a morte, a qual é apresentada na figura da lebre. Enigma que, provavelmente, despertou o desejo em Marina Abramovic de refazer a mesma performance, para dar continuidade através de seu corpo a vivacidade dessa ação, que segundo sua opinião, não foi suficientemente alcançada pelos registros fotográficos.

---

<sup>137</sup> A performance refeita por Marina Abramovic faz parte do projeto de re-performances proposto pela artista, “Seven Easy Pieces” realizado no Museu Guggenheim de Nova Iorque, entre os dias 11 e 18 de outubro de 2005. Para a artista o registro da performance sempre foi uma questão intrigante, nunca sendo, o suficiente, pois em sua visão as fotos e os vídeos não são capazes de traduzir as inúmeras sensações da ação da performance, essa que só é concretizada pelo “aqui e agora”, na narratividade e na memória do acontecimento. A fim de respeitar, portanto, essa particularidade da arte do efêmero, com intuito de reviver as performances realizadas por artistas de grande representatividade, como forma de dar continuidade ao registro dos trabalhos históricos, a artista re-performou durante sete dias as criações de: Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export, Joseph Beuys, fechando a semana com uma performance nova, de sua autoria.



Figura. 7 Como explicar quadros  
a uma lebre morta.  
Fonte: Fotografia de Ute Klophaus



Figura. 8 Seven easy pieces.  
Fonte: Guggenheim Museum N.Y.

### ***E em nós...embaixo de nós... terra abaixo***

A performance *E em nós...embaixo de nós... terra abaixo*, foi realizada por Joseph Beuys e fez parte de um evento organizado pelo grupo *Fluxus*, integrando-se ao happening *Fluxus vinte e quatro horas*. O projeto foi realizado em Wuppertal, Alemanha em 1965, na galeria Parnass. Além do artista alemão, participaram ainda do evento outros artistas, tais como: Bazon Brock, Charlotte Morrman, Nam June Paik, Eckart Rahn, Tomas Schmidt e Wolf Vostell

Essa performance foi destacada nessa dissertação devido, especialmente, a forma com que Joseph Beuys *se integra* aos elementos orgânicos, sobretudo, sua particular ligação com a gordura, traçando uma *zona de indiscernibilidade* com uma membrana sensível quase tênue entre seu corpo e a matéria.

Como forma de questionar os limites de seu próprio corpo e examinando a sua inserção no espaço e tempo, Beuys realiza várias ações nessa performance,

relacionando diversas delas com os materiais, que foram: uma caixa de madeira, um gravador, uma enxada de dois cabos, e especialmente, um acumulado de gordura.

Acredita-se ainda, que essa ação do artista, a qual durou exatamente 24 horas de trabalho, permitiu uma associação direta com o conceito de *experiência-limite* de Blanchot, na medida em que é possível notar nesse trabalho as possibilidades para o alcance das percepções que fogem de sensações cotidianas, de um *corpo/arte* que pareceu penetrar nos viscos profundos da gordura utilizada.

O primeiro trabalho de Beuys com a gordura aconteceu através da extremidade de seu *corpo/arte*. Assim, sentado em cima de uma caixa de madeira, o artista apoiou seus pés e sua cabeça sob blocos de gordura. Inicialmente, fez movimentos que buscavam alcançar outros objetos, os quais estavam dispostos em sua volta, porém, não se desprende em nenhum momento da caixa. Posteriormente, arrastando-se com a caixa pelo ambiente, o artista foi em direção a um gravador. Ao mesmo tempo em que ligou o aparelho eletrônico, Beuys, imediatamente, moveu seu corpo para a gordura depositada em uma espécie de pedestal, direcionando seus ouvidos para a matéria, a fim de senti-la através do contato direto com sua pele, ou até mesmo, de escutá-la.

O estágio meditativo de Beuys em contato direto com a gordura, deitando a sua face lateral sob o material, consagrou-se em um dos mais belos registros fotográficos de seus trabalhos. Crê-se que o *corpo/arte* de Beuys sofreu, de certa forma, modificações pelo efeito desse contato. Pode-se imaginar a intensidade que esteve presente na troca de energias latentes, as quais se tornaram ativas pela tensão desse encontro de forças: as da pele com a gordura, nessa incidência de puro calor. A face de Beuys parece se dissolver no material da gordura, como se estivesse escapando para dentro daquela viscosidade, como se redimensionasse pela lentidão do movimento meditativo e quase imóvel, a flexibilidade dos limites do tempo.

Em alguns momentos, durante a performance, Beuys se utilizou, ainda, da enxada de dois cabos, objeto que era manipulado na altura de seu peito. O artista fechava e a outra abria a enxada, que por sua vez, foi usada na ação para simbolizar a ligação do homem com o labor e a terra, como construtores do trabalho humano na natureza. O material foi lançado em certos momentos no chão do ambiente, gerando um estrondo que, acabou por interromper, em alguns instantes a ação da acústica do tempo.

Realça-se, no entanto, essa performance, justamente, pelo grau dificultoso em que o *corpo/arte* de Beuys foi submetido. Os limites atravessados pelo artista se concentraram fundamentalmente na busca de mobilidade do corpo às barreiras do tempo, sua aceleração ou seu retardamento, que foram apresentados na relação com a gordura, que seu próprio limite da pele, se tornou tensionado pela ação performativa.



Figura 9: E em nós.... embaixo de nós...terra abaixo (1965). Ação de 5 de junho.  
Fonte: Fotografia de Ute Klophaus

## 4.0

### O corpo intenso de Marina Abramovic

#### 4.1

##### A vulnerabilidade como um caminho

*como artista, eu quero ser uma ponte.*<sup>138</sup>  
Marina Abramovic

Marina Abramovic é considerada uma das principais artistas da história da performance, arte da qual se dedica inteiramente, desde o início de sua trajetória até os dias atuais, sendo uma das poucas performers da geração de vanguardistas das décadas de 60 e 70, que continuou vigorosamente com o trabalho performativo.

Nascida na Iugoslávia, em 30 de novembro de 1946, Marina Abramovic iniciou seus estudos na Academia de Belas Artes de Belgrado de 1965 a 1970, completando-os na Academia de Belas Artes de Zagreb em 1972. Seu trabalho como performer começou, no fim da década de 60, com a eclosão da performance, arte que ecoou especialmente nesse período, reverberando-se em todo mundo.

Marina Abramovic se destacou definitivamente na cena da arte contemporânea, através de sua ousadia e pelo cuidado poético de seu universo de símbolos tão característicos às suas produções<sup>139</sup>. Entretanto, o que mais se sobressai em suas pesquisas artísticas, é, sobretudo, o enfoque dado ao corpo, na medida em que esse se torna o principal dispositivo para o trabalho, por meio de criações que testaram seus limites psíquicos e físicos.

Suas performances baseiam-se, assim, no uso poético e na exploração das possibilidades do corpo: suas potências, fragilidades e segredos, que emergem através da experiência performativa, a qual se consolida sempre como um ato desafiador, por

<sup>138</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* BERSTEIN, Ana.In.: SÜSSEKIND, F., DIAS, T. e AZEVEDO, C. (org.) **Vozes femininas – gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p. 379.

<sup>139</sup> O uso de matérias orgânicas ou inorgânicas, que se estabelecem em suas criações, como o trabalho com ossos, animais, sangue e carne. A artista trabalha recorrentemente, ainda, com o uso de elementos, tais como o fogo, a água e a terra, que são explorados de formas diversas em suas performances. Marina Abramovic parece potencializar as forças de tais elementos, na medida em que os relaciona com o seu corpo. Pensa-se, portanto, nos possíveis agenciamentos que são produzindo a partir de tais encontros, mantendo sempre, uma forte relação com o público, ou com coparticipante, mesmo que de forma indireta.

meio de uma transposição de fronteiras e bloqueios, uma legítima *experiência-limite*.

Para construir uma ponte de ligação com o outro, valorizando o alcance e a reverberação que a performance pode proporcionar, Marina Abramovic busca incessantemente o poder de conscientização do ser através de sua arte. Compreende-se, assim, a veemência da intensidade nas *experiências-limites* das performances de Abramovic, que por meio de seu corpo, evidencia a força de provocação da performance, como uma ferramenta para o questionamento de sua consciência, assim como a do público ao afirmar que:

Eu acredito que a performance também é uma ferramenta, e por isso os objetos, eles mesmos, não tenham valor. Quem tem valor é o processo e quando você passa por uma experiência, existe a transformação. Então a arte está completa. Mas para mim, arte fora de contexto e sem propósito, arte pela arte não alcança ninguém.<sup>140</sup>

Por isso, estaria presente, mesmo que de forma implícita, a noção que corrobora com a ideia de *transformação*, um ideal semelhante ao de Joseph Beuys? Dialogando, de certa forma, com Beuys, Marina Abramovic acredita na arte enquanto possibilidade de mudança, não só no que se refere à autotransformação do artista, mas também, a do público, se esse estiver *vulnerável* ao acontecimento. Acredita-se em um caminho possível para os alcances do corpo, por meio dos encontros e desencontros vetorizados pela *linha de desterritorialização* lançada pela performance. Faria parte do ideal da performer uma confluência entre ambos os corpos, que se daria por meio de acoplamentos de sensações reverberadas pelos respectivos *corpos vibráteis*? Questiona-se também: para que ocorram manifestações epifânicas, provocadas pelo arrebatamento de sensações, não seria necessário à entrega do próprio espectador, ou do coparticipante? Pois não caberia a ele a sensibilidade de se colocar, de certa forma, em estado *vulnerável e disponível*?

O espectador não precisaria estar aberto para a captação e impulsão das forças e dos *afectos e perceptos* evidenciados por meio da experiência da obra?

Por isso, para Marina Abramovic a contemplação passiva torna-se, muitas vezes, insuficiente. Não é por acaso que os trabalhos da artista de Belgrado são tão ousados, pois possuem claramente um apelo à provocação e a conscientização do público. A performance em sua concepção almeja aguçar o senso crítico do ser,

<sup>140</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* Cypriano, Fábio. Leia a entrevista de Marina Abramovic na íntegra. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na->

daquele que vivencia profundamente a experiência do trabalho performativo, na participação, mesmo que indireta, pois muitas de suas criações não incluem a ação ativa e corpórea do espectador. Vale ressaltar que, mesmo essas criações, não deixaram de ser provocadoras ao público, e não são menos significativas ou impactantes dentro desse contexto.

É inegável o fato de que seus trabalhos se caracterizam muito pela participação do outro, daquele que pode observar, ou se adentrar fisicamente na construção da performance.

Há nelas um princípio primordial, que visa à arte como uma construção conjunta entre artista e público, ideia que consiste na potencialidade submersa da *troca de energias*, como afirma a artista a respeito dessa responsabilidade compartilhada:

Tudo se concentrava no diálogo de energia entre nós e público. Era uma experiência forte em algumas performances, a de descobrir quanto maior o público, mais energia eu tinha para superar certos limites físicos e mentais.<sup>141</sup>

Nota-se como o enfoque ocorre, justamente, no encontro entre as energias, que permitem a associação com a troca de forças, que Deleuze e José Gil se referem como qualidades intensificadoras do trabalho de arte. Essa ideia agrega, também, a possibilidade de uma *zona de tensão*, que se torna evidente em seus trabalhos, como um espaço que se torna ativo pelas forças colocadas em relação.

Segundo a visão da artista, são justamente, durante esses estados de encontros, trocas, e, sobretudo, de *vulnerabilidade* do corpo mediado pela tensão de tais encontros e desencontros, que se torna possível a abertura para o despertar de sensações no *corpo vibrátil*, através do estado de liminaridade, no *entre-lugar* (*in-between*, como se refere a própria artista). Trata-se de um estágio de comunicação entre corpo e mente, consciência e inconsciência, artista e público ou coparticipante, por meio de *processos osmóticos*, em que a percepção corpórea do *eu* e do outro são ainda mais afloradas, nos diversos atravessamentos das *pequenas percepções*, nas possíveis pontes e conexões que podem se estabelecer entre tais. Sobre esse estado, a artista explica:

---

integra.shtml> Acesso em: mar. 2012. p.1.

<sup>141</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* BERNSTEIN. In.: SÜSSEKIND, F., DIAS, T. e AZEVEDO, C. (org.) **Vozes femininas – gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p.386.

Então você está no meio. Este é o lugar onde a nossa mente é mais aberta. Estamos atentos, somos sensíveis, e o destino pode acontecer. Não temos nenhuma barreira e estamos vulneráveis. Vulnerabilidade é importante. Isso significa que estamos completamente vivos e que é um espaço extremamente importante. Esse é para mim o espaço a partir do qual meu trabalho é criado.<sup>142</sup>

Trata-se, portanto, de um lugar de pura *vulnerabilidade*, no choque e no encontro de sensações. Estaria Abramovic pela *experiência-limite*, buscando os graus mais profundos desse estado? Retorna-se a questão iniciada por Espinosa e, também, questionada por Deleuze e Guattari: “O que pode o corpo?” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 44).<sup>143</sup> Tal pergunta parece permear toda a trajetória da artista, desde seus trabalhos mais *viscerais*, datados entre a década de 60 e 70, em que o limite entre arte, vida e morte se torna quase indiscernível, no que se refere principalmente à série *Rhythms* e aos trabalhos realizados com Ulay, até as obras que perpassaram pela exaustão de trabalhos de longa duração, ou meditativos, em que esteve submetida à suscetibilidade de olhares penetrantes do público<sup>144</sup>.

Destaca-se novamente a noção que parece se tornar clara em seus trabalhos e que se baseia na busca do *entre*, da performance como um *fenômeno de fronteira*, ou membrana sensível e permeável, que se torna potencializada, já que o *entre-lugar* como um caminho para a mudança, como complementa Berstein, é justamente, o “estar em constante movimento, em transição, em transformação. É permitir entrar em si mesmo penetrar e ser penetrado, ser modificado, por aquilo que lhe é estranho, distante e inesperado (Berstein, 2003, p. 379).<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup>Tradução nossa

So you are in-between. This is where our mind is the most open. We are alert, we are sensitive, and destiny can happen. We do not have any barriers and we are vulnerable. Vulnerability is important. It means we are completely alive and that is an extremely important space. This is for me the space from which my works generates. ABRAMOVIC, Marina *apud* PHELAN, Peggy. **Marina Abramovic: Elevating the Public, in conversation with Adrian Heathfield**. In: HEATHFIELD, Adrian. *Live: art and performance*. Routledge, 2004, p.21).

<sup>143</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol 4**. São Paulo: Editora 34, 2012.

<sup>144</sup> Refere-se à última fase de performances da artista que se consistem em trabalhos de longa duração, cuja participação do público se dá através do olhar. Como exemplo cita-se as últimas grandes referências *The house with the ocean view* (2002) e *The artist is present* (2010).

<sup>145</sup> BERNSTEIN, Ana.. In.: SÜSSEKIND, F., DIAS, T. e AZEVEDO, C. (org.) **Vozes femininas – gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003,.

Apropriando-se das palavras de Gil, compreende-se como esse fenômeno do *entre*, que permanece na fronteira, é importante para o alcance das *pequenas percepções*, as quais parecem habitar os trabalhos de Abramovic, ativadas na *zona de tensão* do encontro entre as energias, porque essas: *pequenas percepções* encontraram-se associadas às forças e “a percepção das imagens-nuas provoca um apelo de sentido, como se estimulasse o espírito à procura da significação verbal ausente” (Gil, 2005, p. 15).<sup>146</sup>

Poder-se-ia dizer que a poética de Marina Abramovic consistiu essencialmente na ideia que visa à mudança dos participantes, em aspectos psíquicos, espirituais e cognitivos, pelo viés do processo da experiência e da interação, e da troca entre as energias. Essa possibilidade se evidencia na própria experiência da artista, pois se torna impossível separar o trabalho performativo de sua vida do entrelaçamento que impulsionou toda a trajetória de Abramovic, conforme afirma a pesquisadora Kristine Stiles:

Através de determinados estudos filosóficos a reflexão, a aprendizagem espiritual e a meditação, são exercícios mentais e físicos para o auto-desenvolvimento e auto-controle. Abramovic alterou seu comportamento e suas emoções, usando seu próprio corpo / mente como o agente dessa mudança.<sup>147</sup>

É evidente como se instaurou uma zona limiar entre as performances e o amadurecimento da artista, membrana de pura transição, que se estabeleceu na não separação entre arte e vida. Pode-se dizer que tal preceito se consolidou pela busca de *experiências-limites*? Do próprio corpo e de sua conexão com relação ao outro, sendo uma abertura estendida diretamente para o contato? A resposta parece evidente quando Abramovic afirma a seguinte ideia: “como uma artista eu quero ser uma ponte” (ABRAMOVIC *apud* BERSTEIN, 2003, p. 379).<sup>148</sup>

<sup>146</sup> GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d’água Editores, 2005.

<sup>147</sup> Tradução nossa

Through determined philosophical study and reflection, spiritual learning and meditation, mental and physical exercises for self-development and self-control, Abramovic altered her behavior and emotions, using her own body/mind as the agent of that change. STILES, Kristine, KLAUS, Biesenbach; ILES, Chrissie. **Marina Abramovic**. London: Phaidon Press Limited, 2008.p.37 .

<sup>148</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* BERNSTEIN.In.: SÜSSEKIND, F., DIAS, T. e AZEVEDO, C. (org.) **Vozes femininas – gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p.386.

Encontra-se o estado de *vulnerabilidade*, como uma possibilidade, um caminho que se torna descoberto e habitado no trânsito incessante entre a consciência e a inconsciência, *in-between*, todos os imprevistos suscitados diante do risco performativo. A *transformação* do corpo se daria, portanto, através da troca com outro corpo? Deleuze e Guattari falam da potência que transita nos encontros e desencontros, carregados pelos *afectos* que residem na pele. Para eles a troca afectiva se constrói com intensidade do contato, já que:

Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem a intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes.<sup>149</sup>

Nota-se a possibilidade de um *agenciamento* gerado pela *linha desterritorializante* da performance, que se aponta através das pontes construídas no espaço tempo performativo e no agir do *corpo-dispositivo*, que se faz aberto para mediar as relações entre as forças.

Foi por meio de um ato total de entrega ao vulnerável, que Marina consolida sua poética, através de trabalhos que visavam sempre conhecer a potencialidade e a fragilidade de: sua carne, sua própria resistência, pulsão, para se conectar sensivelmente com o outro.

Aludindo à noção de sacrifício voluntário, seu corpo se submeteu a situações extremas pautadas nas experiências íntimas com a dor, o sofrimento e o êxtase, em pura produção de desejo. Como será visto adiante, à alusão ao sacrifício percorre as situações extremas em que seu corpo se relaciona, ideia que se torna nítida em diversos trabalhos. Perpassando pelas *ondas doloríferas* e *geladas*, em pura produção de desejo, associa-se a procura por novas percepções de Marina, como uma procura implícita pelo alcance de seu *Corpo sem Órgãos*. Seria essa, portanto, umas das principais causas de tamanha intensidade?

Por meio de trabalhos que visavam sempre conhecer a potencialidade e a fragilidade de sua carne, sua própria resistência e pulsão, pergunta-se: O quão distante estaria Abramovic de seu *CsO*? Ele se encontraria mais através do ato performativo?

<sup>149</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*. .Vol. 4 São Paulo: Editora 34, 2012.p.44

Há uma necessidade que parece percorrer suas criações e que povoam o desejo de investigação da própria matéria, como uma busca por todos os *afectos* e *perceptos* presentes em seu interior, a fim de potencializar seu *corpo/arte* por meio do trabalho. Nota-se uma *zona de indiscernibilidade* que se estende na *fronteira-limite* da complexidade que envolve arte, vida, quando o corpo se faz principal matéria, pois como descreve a própria artista no trabalho *My work with the body* (1974):

Corpo como realizador de projetos previamente definidos  
 Corpo em estado consciente e inconsciente  
 Corpo como objeto em diferentes situações:  
 Examinando fronteiras da dor.  
 Examinando fronteiras do calor.  
 Examinando fronteiras do frio.  
 Examinando fronteiras da auto-destruição.  
 Examinando as possibilidades de ficar com o corpo em um estado de transe / estado de transe.  
 Realizando a idéia de comutação pessoal durante um certo período de tempo.  
 Realizando a idéia de drenar a energia negativa matando  
 Realizando a idéia de que, através da hipnose,  
 Outra pessoa pode se transformar em mim em uma determinada situação <sup>150</sup>

Nota-se, então, como atenção para o corpo que impulsiona toda a criação da artista, inclusive nas obras de vídeo ou instalação, em que o público, ou coparticipante, se adentra corporalmente no espaço da obra. Por isso, questionam-se quais são as transversais que movimentam o corpo intenso de Marina Abramovic? De onde parte a necessidade do grito que ecoa suas performances?

Tratando-se de Abramovic, torna-se impossível a não associação entre sua biografia e obra, e como tais são redimensionados no acontecimento, em uma flexibilização que se estende entre passado e presente. Aponta-se no próximo subcapítulo, alguns dos pontos que ressoam em sua poética, os quais englobam os entrelaçamentos entre sua memória, cultura e a ligação política, noção que surge nos trabalhos, mesmo no trabalho da artista, ainda que implicitamente.

<sup>150</sup> Tradução nossa

Body as performer of previously defined projects. Body in conscious and unconscious state. Body as object in different situations. Examining frontiers of pain. Examining frontiers of heat. Examining frontiers of cold. Examining frontiers of self-destruction. Examining the possibilities of getting the body into a trance state/state of trance. Carrying out the idea of switching personas. for a certain time period. Carrying out the idea of draining the negative energy through killing. Carrying out the idea that, through hypnosis, Another person can become me in a given situation. ABRAMOVIC *apud* BIESENBACH; ILES; STILES, **Marina Abramovic**. London: Phaidon Press Limited, 2008.p.122.

## 4.2

### Arte/Vida: o cruzamento constante entre presente e passado na criação de Marina Abramovic

A alusão sacrificial que percorre os trabalhos da artista muito se relaciona a sua história, às vivências da infância e aos antepassados de sua família, vetores que atravessam sua produção como linhas transversais, e que perpassam a não separação entre arte e vida. Como afirma a pesquisadora Kristine Stiles, Marina Abramovic declarou na obra *The Biography* 1993<sup>151</sup>, toda a influência herdada pela tradição de sua família, como também, a história de sangue que marcou sua nação e que ecoa em sua produção, pois como cita Stiles:

Marina Abramovic declarou em A Biografia testemunhos da sua co-extensividade com seu passado, especialmente em relação a formação de sua juventude em uma família e nação (Iugoslávia), onde o controle do corpo também exige submissão mental e onde "uma cultura de heroísmo e sacrifício", ao que ela continua a sentir-se ligada, e que define sua relação com os costumes públicos e ética pessoal.<sup>152</sup>

Há uma influência acerca das vivências da artista, que são recriadas na experiência da obra, através do trabalho com os signos e elementos que remetem ao seu passado, como o uso recorrente da estrela, uma referência direta ao legado comunista de seus pais<sup>153</sup>, e ainda, a cruz, que dialoga explicitamente com a tradição católica ortodoxa de sua avó materna. Nota-se uma série de cânticos e apropriações da cultura das tradições balcânicas e eslavas que são recriadas em muitas de suas

---

<sup>151</sup> Na presente obra Marina Abramovic performa sua história pessoal, através de um trabalho em "work-progress". Para a composição do trabalho ela se utiliza de listas de nomes, lugares e eventos, como forma de recriar sua própria memória.

<sup>152</sup> Tradução nossa

Marina Abramovic pronouncements in *The Biography* testify to the coextension of her with her past, particularly in terms of the formation of her youth in a family and nation (Yugoslavia) where control of the body also required mental submission and where 'a culture of heroism and sacrifice', to which she continues to feel bound, shaped her relationship to public mores and personal ethics. STILES, Kristine, KLAUS, Biesenbach; ILES, Chrissie. **Marina Abramovic**. London: Phaidon Press Limited, 2008, p.34

<sup>153</sup> O uso da estrela nas composições de Marina Abramovic está diretamente ligado às causas políticas e revolucionárias de seus pais. De acordo com Stiles (2008), após o ingresso no Partido Comunista, a mãe de Abramovic se juntou a resistência durante a Segunda Mundial, tornando-se major do exército, onde conheceu o pai de Marina Abramovic, o qual serviu como comandante da Divisão de Montenegro 13. Ambos foram considerados heróis na Iugoslávia, e ambos tornaram-se membros escalão do Partido Comunista da Jugoslávia.

obras, como ecos de um povo que se tornam novamente ouvidos através de suas criações.

Tais influências são confirmadas através de sua escrita acerca do próprio trabalho, ou por meio de entrevistas cedidas, as quais evidenciam os entrelaçamentos constantes entre o seu passado e o presente.

Filha de pais comunistas, Abramovic foi criada até os seis anos de idade pela avó materna, uma fiel religiosa da Igreja Católica Ortodoxa. Fizeram parte da vivência da artista, portanto, os conflitos ideológicos instaurados em sua família, (a ideologia comunista em oposição à católica ortodoxa e vice-versa), os quais reverberaram, decisivamente, na poética da artista, fato que se faz perceptível no uso iconográfico dos símbolos<sup>154</sup>, que muitas vezes, se contrastam na complexidade das obras.

O ponto de confluência mais evidente entre as duas vertentes opostas está nos traços ritualísticos e sacrificiais que envolvem suas performances, sobretudo, no que diz respeito ao contato com a dor e o sofrimento, enquanto condições necessárias para o alcance de seus ideais, noção que veio como influência dessa dualidade, como afirma Abramovic:

Dessa vida com a minha avó, quando eu tinha seis anos, passei para uma atmosfera completamente diferente, com minha mãe e meu pai lendo Marx, Engels, Lenin e Stalin, e nada do estilo da minha avó. Meus pais não acreditavam na espiritualidade, por isso é que eu tenho essa estranha contradição na minha formação e que se reflete tanto no meu trabalho. Tenho elementos de ambas experiências. Minha mãe e meu pai gostavam muito da idéia do heroísmo, das grandes metas, de cumprir o destino do país. E nisso o sacrifício era muito importante: a idéia de que você tem que se sacrificar pelo seu país, se sacrificar pelas metas. Para a minha avó, o sacrifício fazia parte de sua própria atitude religiosa<sup>155</sup>

Assim, inspirada pela atmosfera em que foi educada e, a partir dessa contradição, ou de um possível entrelaçamento entre espiritualidade e as ideologias comunistas de seus pais, Marina Abramovic cresce e desenvolve seus trabalhos. Foi por meio das confluências de ambos os aspectos, que se desencadearam algumas das noções que mais marcam a peculiaridade do trabalho da artista e que se expressam nas ideias de força, luta e resistência. Portanto, inevitavelmente, as criações da artista

<sup>154</sup> Cada elemento utilizado pela artista possui uma carga simbólica a qual remete, na maioria das vezes, ao seu passado e a sua história. Tais noções são trazidos desde momentos da infância, até as influências acarretadas por sua educação.

<sup>155</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* BERSTEIN, Ana (2005) **Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein**. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/links/309045>> Acesso em: out. 2012, p.130.

desembocam, mesmo que indiretamente, no âmbito político, apesar da própria performer não se intitular como *artista política*.

A partir da instauração do conflito ideológico, e de uma *zona de tensão* que se expressa nos *agenciamentos* produzidos entre os dois lados, através de vetores contraditórios e semelhantes, nota-se a expansão do corpo intenso de Abramovic, que transita em meio a essas vetorizações, na instauração de forças ativas pelo *tensionamento* do corpo.

Além das influências de sua educação familiar, vale considerar, todo o apelo à história da Iugoslávia e suas lutas e perdas, marcadas por dizimações e guerras. Essas noções se mostram claras, na trilogia formada pelo conjunto das obras: *Cleaning the Mirror I* (1995)<sup>156</sup>, *Cleaning the house* (1996) e *Balkan Baroque* (1997). O trabalho com a limpeza dos ossos nessas criações expressam imagens das vidas perdidas nas guerras, e das limpezas étnicas cometidas à base de inúmeros assassinatos, remetendo especialmente a guerra da Independência da Croata (1991-1995), a guerra da Bósnia (1992 -1995) e a guerra de Kosovo (1996 -1999).

A limpeza, o contato e o cuidado com os ossos são evidentemente percebidos através dos registros das obras. Nas fotografias de *Cleaning the House*, é vista a maneira como a artista cuida dos ossos, sentada para limpar uma pilha de enormes fêmures, lavando-os, na medida em que retira cautelosamente os resíduos de carne de cada um, percebe-se a mesma atenção em *Cleaning the Mirror I*, obra em que Marina está abraçada a um esqueleto humano e ensaboa e escova os ossos, se conectando a estrutura, como descreve a artista: “Sento-me com um esqueleto no meu colo, ao meu lado há um balde com água e sabão. Com a minha mão direita eu escovo vigorosamente diferentes partes do esqueleto”<sup>157</sup> (Stiles, 2008, p. 37).<sup>158</sup>

<sup>156</sup> *Cleaning the Mirror I*, possui um desdobramento realizado em 1995, que se consistiu na obra *Cleaning the Mirror II*. Nesse trabalho Marina Abramovic se deita nua, colocando um esqueleto humano sobre o seu corpo, o qual se move de acordo com o ritmo respiratório da artista. A performance registrada por um vídeo teve uma duração de nove minutos.

<sup>157</sup> “I sit with a skeleton on my lap, next to me is a bucket filled with soapy water. With my right hand I vigorously brush different parts of skeleton.”

<sup>158</sup> STILES, Kristine, KLAUS, Biesenbach; ILES, Chrissie. **Marina Abramovic**. London: Phaidon Press Limited, 2008.



Fig. 10 Cleaning the mirror I  
Fonte: Oxford University

Tais trabalhos remetem, segundo Stiles, a relação entre morte e vida estabelecida nas criações de Marina, aludindo ainda, ao poder ritualístico que

---

envolve suas obras, que no caso das descritas, remetem, ambas, á uma tradição eslava, como aponta a pesquisadora:

Limpar a casa é um elemento de "contato sagrado", afirmando que as tradições eslavas antigas em que os ossos do falecido são exumados e lavados. Esses rituais eram praticados em Montenegro, lar ancestral paterno do artista e uma terra a qual ela possui profundos laços afetivos e históricos. Semelhante ao ritual de lavagem em muitas religiões, enterros duplos (a inumação de corpos e exumação de ossos para ser lavado) existem em religiões em toda o mundo.<sup>159</sup>

É possível compreender a maneira como a artista cruza as diversas referências na construção poética das imagens de seus trabalhos, remetendo às atmosferas ritualísticas e ao próprio passado de sua nação. A outra obra mencionada cruza e interliga todos esses pontos com a performance-vídeo e a instalação *Balkan Baroque*, a qual fecha a trilogia. Sobre o trabalho a artista descreve:

As imagens são projetadas nas três paredes do espaço. Minha mãe, meu pai e eu. No piso têm dois revestimentos de cobre e uma banheira de cobre cheia de água. No meio do espaço eu lavo 1.500 ossos de carne fresca, cantando continuamente canções folclóricas da minha infância.<sup>160</sup>

A performance foi realizada por quatro dias, incluindo trabalhos de longa duração, que se estendem mais nas obras da última fase da artista. Enquanto limpa os ossos, os quais exalavam um cheiro atormentador por todo o ambiente, Abramovic canta canções folclóricas para suas crianças. Imagens de seus pais e da própria artista são reproduzidas em vídeo. O canto de Marina parece ser uma de suas resistências, força que ressoa no caos. Tal qual o “ritornelo de funções territorializadas” que Deleuze e Guattari (2012) expõem, como no *agenciamento* Cantiga de Ninar, que territorializa o sono e a criança,

Uma criança cantarola para arrematar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que TV são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios(...) traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno

<sup>159</sup> Tradução nossa

Cleaning the house an element of "sacred contact", calling upon ancient Slavic traditions in which the bones of the deceased are exhumed and washed. Such rituals were practiced in Montenegro, the artist's paternal ancestral home and a land to witch se has many deep emotional and historical ties. Similar to ritual washing in many religions, double burials (the inhumation of bodies and exhumation of bones to be washed) exist in religions throughout the word. STILES, Kristine, **Marina Abramovic**. London: Phaidon Press Limited, 2008,p.37-38.

<sup>160</sup> Tradução nossa

Images are projected onto the three walls of the space. My mother, my father and myself. On the floor arte two copper skins and one copper bath filled with water. In the middle of the space I wash 1.500 fresh beef bones, continuously singing folk songs from my childhood. Ibid., p.44.

do círculo, como numa roda de criança, e combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta a força do caos.<sup>161</sup>

Marina Abramovic, para cantar para seus mortos, aludiu a um antigo ritual fúnebre eslavo, como afirma Stiles:

Nas tradições eslavas, parentes masculinos, muitas vezes desenterram o caixão e as 'mulheres lavam os ossos com água e vinho, antes de colocá-los em um lençol branco e limpo. O costume, chamado *po adetu* ("de acordo com o costume"), representa a preservação sagrada da memória do falecido que os conecta com a vida, proporcionando-lhes uma "transição pacífica para a próxima vida".<sup>162</sup>

E poder-se-ia, dessa forma, traçar um paralelo com o canto da artista instaurado no círculo performativo, que como ritornelo, flexibiliza a distância entre o passado e o presente, passando pelos dois, durante a composição da obra. Nota-se no universo poético da artista essas passagens, que corroboram com a ideia de *história-memória*, apontada por Deleuze e Guattari, já que segundo os filósofos, a “ fronteira não passa entre a história e a memória, mas entre os sistemas pontuais ‘história-memória’ e os *agenciamentos* multilineares ou diagonais, que não são absolutamente o eterno, mas sim o devir.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 99-100).<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4.** São Paulo: Editora 34, 2012, p.122.

<sup>162</sup> Tradução nossa

In Slavic traditions, male relatives often unearth the coffin and ‘woman wash the bones with water and wine, before putting them in a White, clean handkerchief. The custom, called *po adetu* (‘according the custom’), represents the hallowed preservation of the memory of the deceased that connects them to the living, providing them with a ‘peaceful transition to the next life’. STILES, Kristine, **Marina Abramovic**. London: Phaidon Press Limited, 2008, p..38.

<sup>163</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4** São Paulo: Editora 34, 2012.



Fig. 11 Balkan Baroque  
Fonte: Bineal de Veneza

Cria-se um estado de suspensão, ou outra realidade na combinação de todos esses aspectos? De acordo, com Deleuze e Guattari, possivelmente sim, por que:

As criações são como linhas abstratas mutantes que se livram da incumbência de representar um mundo, precisamente porque eles agenciam um novo tipo de realidade que a história só pode recuperar ou recolocar nos sistemas pontuais.<sup>164</sup>

É perceptível como todos esses atravessamentos compõem o universo de Marina Abramovic, na medida em que ela redimensiona linhas entre o passado e o presente, no *aqui e agora* do espaço-tempo performativo.

---

<sup>164</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4 São Paulo: Editora 34, 2012.p.100.



Fig. 12 Balkan Baroque  
Fonte: Bienal de Veneza

As possibilidades dessas situações que pairam nas composições da artista, encarnam as palavras de Merleau-Ponty, quando esse diz "não estou no espaço e tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo

aplica-se a eles e os embarca”. (Ponty,1999, p.195).<sup>165</sup> Pois Abramovic explora pelo risco a profunda relação corpo e mundo, particularizando o espaço e o tempo do acontecimento, agenciando um novo tipo de realidade, a do *aqui e agora*. Dentro disso, questionam-se quais são os possíveis devires que habitam essa zona? Quais foram os *agenciamentos* lançados sobre seu corpo, que vieram produzir tamanha intensidade? Já foram citadas algumas das transversais que atravessam o universo de Abramovic, que são as ideias, de força, luta, renúncia, resistência e risco. Tais noções acoplaram-se a uma série de trabalhos, em que seu corpo esteve em jogo com diversas forças, gerando relações e trocas, que transitaram por diversas experiências acionadas pela vulnerabilidade do jogo. Para isso, segue-se nos próximos subcapítulos a reflexão de específicos trabalhos que marcaram a trajetória da artista, os quais serão dialogados com os pontos levantados. Como medir o círculo de permissividade instaurado por seu *corpo-dispositivo*? Como pesquisar seu trabalho, sem se adentrar a este? Por isso:

Agora enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele<sup>166</sup>.

Dessa forma, sabe-se que o risco é o desafio que se inserem no lugar vulnerável, o círculo entreaberto da *experiência-limite* de Abramovic. No entanto, foi por meio de seus trabalhos inusitados dos anos 60 e 70, que o risco entre vida e morte apontou-se na maioria de suas produções. Para tratar desse período, dedica-se o próximo subcapítulo que irá refletir sobre alguns trabalhos que marcaram a artista na cena da arte contemporânea. Posteriormente, serão discutidos outros trabalhos, produzidos entre as décadas de 90 e os mais recentes, os quais se caracterizam pelo trabalho de longa duração, atravessados por passagens meditativas.

<sup>165</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>166</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4 São Paulo: Editora 34, 2012.p.123.

### 4.3

#### **A experiência-limite de Marina Abramovic e os devires de um Corpo sem Órgãos nas performances das décadas de 60 e 70 de Marina Abramovic.**

*Quando eu estava na Iugoslávia pensava que arte fosse uma espécie de dúvida entre a vida e a morte, e algumas de minhas performances realmente incluíam a possibilidade de morrer, entende, durante a apresentação; era algo que podia acontecer*<sup>167</sup>

Marina Abramovic

A marca da primeira fase das performances de Marina Abramovic se manifesta pelo trabalho com as situações extremas, que impactaram a crítica ao radicalismo levado até as mais extremas consequências. Abramovic passou a ser reconhecida, justamente, por tamanha ousadia, de uma mulher que experimentou pela performance a possibilidade real de morte. Como ela comenta:

Antes de sair da Iugoslávia, minha perspectiva de vida era totalmente masculina: ousando, com atos heróicos, e com possibilidade de morrer. E eu acho que se eu tivesse mantido esta linha de trabalho, eu teria morrido em algum momento.<sup>168</sup>

Na década de 70, Marina realizou uma série de trabalhos que atravessaram essa zona do limite entre morte e vida, compartilhando ideais semelhantes de performers dessa geração, os quais foram citados anteriormente. Eram trabalhos altamente perturbadores, como afirma Danto:

Uma perturbação que reverberava pela civilização como um todo, e que provocava susceptibilidade especial nos jovens, sob a forma de hostilidade à geração anterior, considerada responsável pelas guerras e desigualdades a definir o mundo que receberiam como legado. A perturbação do final da década de 1960, era uma amplificação da recusa em ser subserviente – sob a forma de chacota do movimento dadá durante a Primeira Guerra Mundial, quando os dadaístas culpavam os burgueses como responsáveis. A vanguarda da década de 1970 inventou a perturbação.<sup>169</sup>

E foi dentro dessa linha altamente perturbadora que Marina Abramovic se adentrou na performance. Consagrando-se nesse período pela série intitulada *Rhythms* (1973-1974), que se circunscreve ao logo das ações, a artista excede pela *experiência-limite* com trabalhos que perpassaram por diversos tipos de tensões e

<sup>167</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* DANTO, Arthur C. **Perigo e perturbação: a arte de Marina Abramovic**. VISCONTI, Jacopo C. (org). Back to simplicity: Marina Abramovic. Catálogo da Luciana Brito Galeria, 2010. p.50.

<sup>168</sup> Ibid., p. 51.

<sup>169</sup> Ibid., p. 51.i

que arriscavam sua vida, na medida em que colocou seu *corpo/arte* sob o contato com as ondas de dor e de desejo. “Como criar para si um Corpo sem Órgãos?”

Questionaram Artaud, Deleuze e Guattari nessa pergunta recorrente que parece sobrevoar as composições de Abramovic, quais foram as maneiras buscadas pela artista para encontrar o seu *CsO*? Quais são os riscos existentes nessa procura? Como afirmam Deleuze e Guattari, o *CsO*:

espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não começou. Não é tranquilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte.<sup>170</sup> (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.11 - 12).

Assim, não estariam nesse grau de perigo as buscas que povoam os solos de *Rhythms*?

### ***Rhythm 10, 1973***

A primeira performance da série aconteceu pelo contato da artista com a experiência frenética de um jogo corporal com o uso de vinte facas diferentes. Sentada diante das facas dispostas, ela escolheu uma e depois, iniciou a ação de apunhalar entre os cinco dedos estendidos no chão com a faca. Impulsionada por uma velocidade desnorteadora, Abramovic colocou em estado de fragilidade o seu corpo, de modo que ela se autoferia constantemente no decorrer do movimento. Quando se cortava, Abramovic trocava de faca e iniciava novamente o jogo, mudando por outra, no exato momento em que se feria.

---

<sup>170</sup> DELEUZE; G. GUATTARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3** São Paulo: Editora 34, 2012.



Fig. 13 *Rhythm 10*

Fonte: Museu de Arte Contemporânea Villa Borghues

Era como se estivesse guiada pela busca do CsO, através do *agenciamento do corpo masoquista*, nos caminhos para tal experiência. Essa vivência parece perpassar pelas *ondas doloríferas*, que povoam a intensidade desse corpo, pois:

O que é certo é que o masoquista fez para si um CsO em tais condições que esse, desde então, só pode ser povoado por intensidades de dor, *ondas doloríferas*. E falso dizer que o masoquista busca a dor, mas não menos falso é dizer que ele busca o prazer de uma forma particularmente suspensiva ou desviada. Ele busca um CsO, mas de tal tipo que ele só poderá ser preenchido, percorrido pela dor, em virtude das próprias condições em que foi constituído. As dores são as populações, as matilhas, os modos do masquista-rei no deserto que ele faz nascer e crescer.<sup>171</sup>

Há de se considerar, portanto, que o trabalho impetuoso da artista na série *Rhythm*, veio também como uma busca pela sua matéria desconhecida, uma espécie de libertação proporcionada pela experiência do *cortar-se* e da potência existente no

---

<sup>171</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3 São Paulo: Editora 34, 2012. p.15.

contato direto com seu próprio sangue. Sobre essa relação, associada à experiência masoquista, a artista comenta sua intenção: “Eu comecei fazendo performances, eu iria sempre fazer algo para mudar ou transformar o medo, para me libertar. A finalidade de me cortar foi para encontrar os limites do corpo” (ABRAMOVIC *apud* HEATHFIELD, 2004, p.150) <sup>172</sup>. Nesse trabalho, o corpo é povoado pela intensidade da dor, preenchido por essa. A experiência da dor para a artista é como a abertura de uma porta, uma espécie de passagem, por isso ela é percorrida pela intensidade de suas criações, como a própria artista comenta:

you see, there is so much secret knowledge being preserved, because pain is like a door. You have to enter through the pain into the space. That is what all superstition is. That's why Aborigines at ceremonies will literally become clinically dead in order to understand what is behind all these things. Our minds will try everything to mislead us and say, 'No no, this is painful. I can't do it'. And actually when you understand the pain it doesn't matter anymore. You can stop the pain, you can remove it from your consciousness. ABRAMOVIC, Marina *apud* BIESENBACH, VISCONTI, Jacopo C. (org). Entrevista com Marina Abramovic. **Back to simplicity: Marina Abramovic**. Catálogo da Luciana Brito Galeria, 2010 p.22.

Batendo nas portas da percepção acionadas pela dor e de todas as miríades de intensidades preenchidas por abertura, nota-se no vídeo registro da performance, como o corpo da artista aciona suas forças para dentro do movimento, através de sua velocidade constante. A ação não pára, não prescindi pausas. O fluxo do jogo é guiado pelos rápidos movimentos ininterruptíveis.

Parece que é de forma literal e extrema, que a *experiencia-limite* é traçada e que a mudança pela transformação vem de situações extremas cuja vulnerabilidade de sua carne foi posta à prova, como os seguintes trabalhos da série.

### ***Rhythm 5, 1974***

<sup>172</sup> Tradução nossa

I started making performances, I would always do something to change or transform fear; to liberate myself. ABRAMOVIC, Marina *apud* HEATHFIELD, Adrian. *Abramovic: Elevating the Public*, in conversation with Adrian Heathfield. In: HEATHFIELD, Adrian. *Live: art and performance*. Routledge, 2004.

<sup>173</sup> Tradução nossa.

You see, there is so much secret knowledge being preserved, because pain is like a door. You have to enter through the pain into the space. That is what all superstition is. That's why Aborigines at ceremonies will literally become clinically dead in order to understand what is behind all these things. Our minds will try everything to mislead us and say, 'No no, this is painful. I can't do it'. And actually when you understand the pain it doesn't matter anymore. You can stop the pain, you can remove it from your consciousness. ABRAMOVIC, Marina *apud* BIESENBACH, VISCONTI, Jacopo C. (org). Entrevista com Marina Abramovic. **Back to simplicity: Marina Abramovic**. Catálogo da Luciana Brito Galeria, 2010 p.22.

Nesse trabalho Abramovic se deitou no interior de uma grande estrela de madeira, após cortar e queimar suas unhas e cabelos. A madeira da estrela foi banhada por gasolina e, posteriormente, queimada, logo no início da ação. O símbolo que remete à estrela comunista parece ter simbolizado uma espécie de purificação pelas vias do fogo, tornando possível traçar a ideia de uma *zona de tensão* instaurada nessas trocas de puro calor, que envolveram a performance, a qual foi percorrida ainda, pelo risco iminente.



Figura 14: *Rhythm 5*  
Fonte: Centro Cultural Estudantil, Belgrado

Vale ressaltar que durante o trabalho, Abramovic perdeu sua consciência, na medida em que o fogo passou a consumir todo o oxigênio disponível no cerne da estrela. A artista inconsciente teria morrido se não fosse a ação de duas pessoas do público que interromperam a performance para retirá-la da estrela em chamas. Compreende-se como esse ato de socorro, tornou-se também performativo, na medida em que se inseriram também, como performers no caos perturbador do acontecimento, ou até mesmo como co-criadores. Sobre o risco de morte desse trabalho a artista comenta:

Foi um acidente. Eu estava deitada dentro de uma estrela em chamas com centenas de litros de gasolina. Basicamente, todo o oxigênio foi consumido pelo fogo, então eu perdi a consciência. Foi muito difícil para mim porque eu estava com tanta raiva quando esta peça foi interrompida, levando-me ao inconsciente.<sup>174</sup>

Essa performance marca o interesse da artista em pesquisar as possibilidades existentes no *entre lugar* da consciência e da inconsciência (*in-between*). Com o intuito de apreender a transformação de seu *corpo/arte* durante a passagem vulnerável, Abramovic prosseguiu com suas experimentações solo *Rhythm*, a fim de uma busca por estágios ainda não alcançados. Um dos possíveis *agenciamentos* que parece guiar esses solos está na experiência da dor, que age como um catalisador para o processo, dor, como suporte, ou superação. *Ondas doloríferas* que preenchem a manifestação de um copo que se torna potência. Outra diagonal que atravessa a série, desses solos está no acesso às percepções afloradas pelo trânsito entre o consciente e o inconsciente, que se torna um forte impulso nesses específicos trabalhos. Essa noção se evidencia no próximo trabalho a ser descrito, em que a artista pretendeu atingir esse grau, por meio do uso do dispositivo das drogas.

### ***Rhythm 2, 1974***

Em *Rhythm 2*, Abramovic ingeriu remédios indicados para o tratamento de patologias como esquizofrenia e catatonia aguda. Na primeira parte da performance ela tomou os comprimidos para catatonia, em que reagiu violentamente à substância, com crises de convulsão de movimentações semelhantes às ações espáticas. Dessa performance, a artista afirma que, embora, seu corpo estivesse passando pelos transtornos físicos da medicação, sua mente continuava sã e consciente, conseguindo assimilar com precisão o que estava acontecendo em seu *corpo/arte*.

Depois que os efeitos dessa droga passaram, Marina ingeriu outro comprimido, que proporcionou um estado de mobilidade geral, desse fato, a artista não possui nenhuma recordação.

---

<sup>174</sup> Tradução nossa. It was a accident. I was lying down inside a burning star with a hundred litres of petrol. Basically, all the oxygen was consumed by the fire, so I lost consciousness. ABRAMOVIC, Marina *apud* HEATHFIELD, Abramovic: Elevating the Public, in conversation with Adrian Heathfield. In: HEATHFIELD, Adrian. **Live: art and performance**. Routledge, 2004, P. 149.



Figura 15: Rhythm 2  
Fonte: Galerija Suvremene

*Rhythm 2*, permitiu novamente, a noção do contato de Marina Abramovic com a busca pela passagem e pela experiência do *CsO* do *corpo drogado* e sua intensidade produzida pelas *ondas geladas*, *assim* é citado por Deleuze e Guattari,

o corpo drogado como outro atributo, com sua produção de intensidades específicas a partir do Frio absoluto = 0 (...) o frio deve atingi-lo como a droga: não externamente, onde não é agradável, mas no interior dele mesmo, para que ele possa sentar-se tranquilamente, com a coluna vertebral tão ereta quanto uma alavanca hidráulica gelada e seu metabolismo caindo para o Zero absoluto<sup>175</sup>

Deleuze e Guattari evidenciam a noção de um possível estágio do Grau 0, da *zona limite* do *CsO*, proporcionado pelo frio arrebatador, o frio absoluto. Seria, portanto, uma busca por esse Grau 0? Pode ser que Abramovic tenha experimentado

<sup>175</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3 São Paulo: Editora 34, 2012.p. 17

através da ingestão das substâncias químicas as intensidades das *ondas geladas* expressas por tal estado.

Seria possível alcançar tais experiências corporais sem uso desses dispositivos? Pois, “aquilo que o drogado obtém, o que o masoquista obtém, poderia também ser obtido de outra maneira nas condições do plano: o extremo drogar-se sem droga, embriagar-se com água pura (...)?” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 33)<sup>176</sup>. Dessa forma, o trabalho entre as energias que a artista passou a desenvolver com tamanha dedicação e cuidado, são alguns dos exemplos dessa possibilidade, em que a experiência do seu corpo deu e recebeu energias exteriores, que compuseram juntamente com a performer, suas performances, através da troca de energias, (forças), com o público, que foram mediadas, muitas vezes, por meio de objetos.

#### ***Rhythm 4, 1974***

Baseou-se também em um trabalho de resistência, que permeou os limites de seu *corpo/arte*, o qual submetido a estágios que provocaram a inconsciência da artista, a fim de atingir as possíveis potencialidades existentes nessa perigosa relação entre o consciente e o inconsciente, Marina Abramovic inalou o ar quente expelido por um possante ventilador. Sobre essa performance a artista descreveu:

Lentamente eu me aproximo do ventilador, inspirando o máximo de ar possível. Logo acima da abertura do ventilador eu desmaio em função da altíssima pressão. Mas isso não interrompe a performance. Após cair lateralmente, o ventilador continua mudando e alterando minha face<sup>177</sup>.

Novamente, a performer experimenta através da vivência de percepções, que só foram atingidas por meio da *vulnerabilidade* de seu corpo, com intuito de criar a partir do contato dessa velocidade emitida pelo jato de ar esses lugares inalcançáveis, até então. Nada é representativo, o acontecimento produz outro tipo de realidade, o *agenciamento* do ventilador ao seu corpo, leva Abramovic às portas das *pequenas percepções*. Dessa forma, cita-se uma provocação dos filósofos Deleuze e Guattari,

<sup>176</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3 São Paulo: Editora 34, 2012.

<sup>177</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* BIESENBACH, VISCONTI, Jacopo C. (org). Entrevista com Marina Abramovic. **Back to simplicity: Marina Abramovic**. Catálogo da Luciana Brito Galeria, 2010 p.86

que parecem complementar essas criações da artista, se tratando, justamente, da possibilidade de:



Fig. 16 *Rhythm 4*

Fonte: Galeria Diagrama, Milão

Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar a inconsciência da significância e da interpretação para fazer dela uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo.<sup>178</sup>

Pois não seria esse um dos anseios da artista nesses trabalhos com o limite entre a consciência e inconsciência? Assim, como em outras criações, mesmo nas mais contemplativas e meditativas, Marina Abramovic acredita fielmente na importância do uso dessa zona desconhecida como ferramenta para a performance, da qual o controle, muitas vezes, parece sucumbir-se pelo caos do imprevisível.

### ***Rhythm 0*, 1974**

Dentre todas as performances de solos que formaram a série *Rhythms*, sem dúvida foi a performance *rhythm 0*, uma das mais famosas e polêmicas obras de toda

<sup>178</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia**. Vol3 São Paulo: Editora 34, 2012. p.26

a trajetória da artista. Nesse trabalho Marina Abramovic dispõe ao público setenta e dois objetos para serem usados em seu *corpo/arte* durante toda a ação, dentre flores e perfumes, havia pregos e uma arma com uma única bala. A artista apresenta-se como o objeto vulnerável em relação aos corpos ali presentes.

A obra parece estabelecer um legítimo círculo de comunhão entre o seu corpo e o corpo do espectador, em uma espécie de catarse às avessas, na medida em que se coloca em estado de total *vulnerabilidade*. Assim Marina ao afirmar: “há setenta e dois objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim como desejarem. Eu sou o objeto” (ABRAMOVIC *apud* WARR; JONES, 2000, p. 125)<sup>179</sup>, coloca-se em um estado de entrega, desnuda e passível à todas as forças envolvidas na performance, instaurando uma *zona de tensão*, entre artista e público. Sobre o trabalho Abramovic comenta: “foi o trabalho mais forte que já fiz, porque eu não estava no controle, o público estava no controle. Isso é o mais longe que se pode ir” (ABRAMOVIC *apud* BERSTEIN, 2003, p. 380)<sup>180</sup>.

O público, doravante, coparticipante, compõe a atmosfera do trabalho. Contudo, diferentemente de *Rhythm 5*, cujo público passa de provável voyeur para participante é que se insere no acontecimento para resgatar a artista do risco de morte, em *Rhythm 0*, que o espectador passa a experimentar ações violentas contra o corpo objeto da artista. Que pulsões são essas experimentadas nessa ação? O coparticipante ao invadir o território instaurado pela artista, justamente, pela abertura que lhe é cedida pelo estado de vulnerabilidade de seu corpo, passa portanto a exercer suas forças, sobre as forças daquele *corpo-dispositivo*, que se coloca em um sacrifício, sem oferecer resistências. Não é por acaso que *Rhythm 0* é considerada uma das performances mais marcantes da trajetória da artista, a qual reforça a imprevisibilidade, a perda de controle e a reação de uma atitude passiva da artista, que entrega seu *corpo/arte* para o outro, o qual coordena os caminhos do acontecimento.

<sup>179</sup> WARR, T. & Jones, A. **The Artist's Body**. Londres: Phaidon, 2000.

<sup>180</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* BERNSTEIN, Ana. In: SÜSSEKIND, F., DIAS, T. e AZEVEDO, C. (org.) **Vozes femininas – gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003



Figura 17: Rhythm 0  
Fonte: Studio Morra, Napolis

---

#### 4.4

#### O *agenciamento* produzido por Marina e Ulay: Arte Vital

É inegável a circulação de intensidades que povoaram o *agenciamento* constituído pelos corpos de Marina Abramovic e Ulay (Uwe Laysiepen), como um estado de troca e equilíbrio que parece se estabelecer dessa parceria afetiva e artística, que perdurou por doze anos, reverberando profundamente nas criações da artista. Pois como a própria declara na obra *The Biography*: “Em 75 encontro Ulay, forte atração. Em 77 Masculino e feminino com energia são unidos para produzir um estado de ser hermafrodita.”<sup>181</sup>

A performer refere-se aos trabalhos construídos com o artista, iniciados no ano de 1977. Há nessas performances um princípio claro de um jogo entre polaridades, que parecem circular na produção de desejos expressos em tais *agenciamentos*, em que *corpos dispositivos* se tornam conectados pelo magnetismo instaurado pela *linha desterritorializante* da performance, que *reterritorializando-os* pelo contato.

A impressão que surge desse acoplamento e da circulação dessas energias é a de uma *zona de indiscernibilidade* que permeia a dupla, pois corpos se confundem e se mesclam, ao ponto de formarem um corpo que se cria por tal *agenciamento*. Qual seria o impulso ou o catalisador dessas forças acopladas?

Pode-se pensar em um ponto que atravessa as produções da dupla, e em um conceito de *Arte Vida (Art Vital)*, expresso no manifesto de mesma intitulação, o qual traduz os anseios dos artistas na criação de trabalhos realizados de 1976 até 1978. Foram trabalhos, que questionaram as dimensões do tempo e do espaço por meio da ação performativa, nas possíveis junções e distanciamentos das forças, ou utilizando a denominação de Abramovic energias, as quais foram lançadas e capturadas pelo *agenciamento* desses corpos, consolidando-se em um corpo hermafrodita, segundo a visão da artista.

<sup>181</sup> Tradução nossa

Meeting Ulay, strong attraction. 77' Male and female energy are united to produce hermaphroditic state of being. ABRAMOVIC, Marina *apud* STILES, Kristine. **Marina Abramovic**. London: Phaidon Press Limited, 2008. p. 34.

O *agenciamento* produzido entre os corpos dos artistas se intensificou nas respectivas explorações: *Relation in Space* (1976), *Interruption in Space* ou *Expansion in Space* (1977) e *Relation in Time* (1977). Segundo Stiles, a produção desses trabalhos esteve diretamente ligada à noção de *Arte Vital*, que serviu como um impulso para o desencadeamento dessas séries. Tratar-se ia então do princípio arte/vida? O manifesto indaga o movimento constante e a noção de um corpo em expansão, que quer escapar:

Arte Vital  
 Sem lugar fixo para morar  
 Movimento permanente  
 Contato direto  
 Relação local  
 Autosseleção  
 Ultrapassando limites  
 Correndo riscos  
 Energia móvel  
 Sem ensaios  
 Sem final previsível  
 Sem repetição  
 Vulnerabilidade aumentada  
 Exposição ao acaso  
 Reação imediata<sup>182</sup>

A partir desse manifesto, do vigor que ressoa em meio às complexidades da noção arte/vida, através de experiências mais radicais, questionaram-se as noções do corpo e sua relação no mundo, pensa-se no desfazimento de um organismo, na medida em que, esse se abre para a possibilidade de um movimento contínuo em seu acoplamento. Assim, dialogando com o manifesto dos artistas e suas respectivas produções, corrobora-se com o pensamento de Deleuze e Guattari que conversam intimamente com as respectivas produções dessas séries citadas, uma ideia de

---

<sup>182</sup> Tradução nossa

Art Vital  
 No fixed living place  
 Permanent movement  
 Direct contact  
 Local relation  
 Self-relation  
 Passing-limitations  
 Taking risks  
 Mobile energy  
 No rehearsal  
 No predicted end  
 No repetition  
 Extended vulnerability  
 Primary reactions. ABRAMOVIC, Marina *apud* STILES, Kristine, KLAUS, Biesenbach; IIES, Chrissie. **Marina Abramovic**. London: Phaidon Press Limited, 2008 p. 74

“nomadismo como movimento inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel” (Deleuze; Guattari, 2012, p.25)<sup>183</sup>. A busca conflui-se sempre no trânsito de relações móveis e cambiantes.

Dessas criações, destaca-se a obra *Relation in Time*, em que a ligação entre os corpos é produzida pelo entrelaçamento entre os cabelos dos artistas, que se posicionaram de costas, um para o outro. O trabalho foi realizado por dezessete horas, e tornou-se claro através da sequência de fotografias, as alterações e afrouxamentos, a influência entre duração e movimento, aparentemente, imóvel do casal. O conjunto de forças se manifesta, pois como aponta Stiles:

em seu eventual desvendar, a crescente banda emaranhada de cabelo exibem propriedades físicas de força, movimento, tensão, o dinamismo invisível e magnetismo que atraiu o casal para, eventualmente, separá-los<sup>184</sup>

As energias distintas, quando acopladas, parecem buscar um ponto de equilíbrio, tal qual o Tao, segundo as palavras de Deleuze e Guattari:

Vê-se aí uma formação de um circuito de intensidades entre a energia feminina a energia masculina, a mulher desempenhando o papel de força incentiva ou inata (Yin), mas que o homem furta ou que se transmite ao homem, de tal maneira que a força transmita do homem (Yang) aconteça por sua vez e torna-se tanto mais inata: aumento das potências.<sup>185</sup>

Equilíbrio, que foi, muitas vezes, atravessado pelo risco, da ideia de *Arte Vital* que é colocada à prova, como nota-se na performance *Rest Energy* (1980). Nesse trabalho, Ulay experimentou a possibilidade de um real assassinato, enquanto Abramovic experimentou o risco de morte, na medida em que o performer aponta uma flecha para o coração da artista. Submersos em uma *zona de tensão*, instaurada por quatro minutos, Abramovic e Ulay se estabeleceram em um arriscado equilíbrio, mediado pelo arco e flecha, enquanto seus corpos penderam, por meio de uma força contrária.

---

<sup>183</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol3** São Paulo: Editora 34, 2012.

<sup>184</sup> Tradução nossa  
in its eventual unravelling, the increasingly dishevelled band of hair exhibited physical properties of force, movement, tension, the invisible dynamism and magnetism that drew the couple together and eventually set them apart. STILES, Kristine KLAUS, Biesenbach; ILES, Chrissie. **Marina Abramovic**. London: Phaidon Press Limited, 2008.p. 74

<sup>185</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol3** São Paulo: Editora 34, 2012.p.21-22.



Fig. 18 Rest Energy  
 Fonte: Rosc's 80, Dublin

A ideia de *Arte Vital* extrapola, reverbera e redimensiona pelos corpos dos artistas, possibilidades e caminhos. E, é por meio dessa intensidade que se inicia o contato penetrável dessa dupla, que posteriormente se encerra. Sobre o desligamento afetivo e profissional com o parceiro, Abramovic comenta: “começamos em uma espécie de similitude sincronizada, até chegarmos a um nível em que cada um de nós funcionou sozinho. Nesse momento, não há mais contato, mas sim uma separação”

186

<sup>186</sup> Tradução nossa

We begin in a sort of synchronized similitude, and then we arrive at the level in which each of us functions alone. At that moment, there is not more contact but within, there is a separation. (ABRAMOVIC, Marina *apud* STILES, Kristine KLAUS, Biesenbach; ILES, Chrissie. **Marina Abramovic**. London: Phaidon Press Limited, 2008, p. 87.

É por meio de uma forma bela, revigorante, e demasiadamente arriscada, já que, o risco e o vigor, não deixaram de acompanhar a dupla, nem mesmo em sua performance de rompimento, que Abramovic e Ulay se despendem em *The Lovers* (1988). A performance realizou-se por meio de uma grande caminhada de três meses pela Grande Muralha da China, a qual encerrou o círculo instaurado pelo *agenciamento* produzido entre os artistas. Marina iniciou sua caminhada a partir do leste, nas montanhas, enquanto Ulay iniciou saindo do oeste, pelo deserto. Depois dos três meses de caminho, os artistas se encontraram no meio da muralha e se despediram. Sobre esse trabalho, a artista declara:

No início do meu trabalho, eu estava explorando muito mais a energia masculina do que a feminina, até me juntar ao Ulay. Então chegou o momento em que eu pude simplesmente relaxar, pois ele o era homem e, por isso, eu não precisava explorar a minha masculinidade. Eu podia ser o elemento feminino do relacionamento. Isso realmente me fez relaxar. Quando nos separamos, na Muralha da China [The Lovers - The Great Wall Walk, 1988], eu efetivamente me tornei feminina. No começo do meu trabalho, ser feminina era como uma fraqueza, pois você tem sempre que ser forte e masculina, também na aparência. Depois da Muralha da China... Bem, como mulher, eu percorri a parte mais difícil da muralha, muito mais difícil que a dele. Ele estava no deserto, plano, e eu estava nas malditas montanhas. Depois, como havia me esforçado tanto e estava num ponto crucial de mudança, eu disse que precisava de um tempo de risadas, eu precisava amar. Realmente eu precisava mostrar toda a minha fraqueza. Eu queria mostrar minha vergonha, as situações que me deixavam sem graça e as coisas que tenho medo de mostrar ao público e só meus amigos podem saber. Foi tão libertador.<sup>187</sup>

Dessa forma, nota-se que o atravessamento provocado por sua relação com Ulay, assim como, as interferências geradas pelo desligamento com o artista, tratar-se-ia de uma passagem para a abertura de outras experiências. Um corpo não passa ileso à *transformação*, quando esse é atravessado intensamente por outro. Ele se *desterritorializa* para se *reterritorializar* em outra *territorialização*, sempre em movimento ele se desfaz, pois:

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um *agenciamento*, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor.<sup>188</sup>

<sup>187</sup> ABRAMOVIC, Marina apud BERSTEIN, **Ana Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein**. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/links/309045>> Acesso em: out. 2012,p.132

<sup>188</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3** São Paulo: Editora 34, 2012,p.25.

Portanto, vê-se esse princípio claro nas composições de Abramovic, que variam de acordo com os estágios alcançados pela artista em sua possível procura pela apreensão de seu *Corpo sem Órgãos*. Um *corpo-dispositivo* que se agenciou à Ulay, num contato direto com o público.

Outro traço marcante que circunscreve as produções de Abramovic se estende em sua relação com a natureza, que segundo ela, é um lugar de conexão do corpo com o mundo, vivência que experimentou nos trajetos percorridos pela Grande Muralha.

Não é por acaso que o trabalho com os animais se faz recorrente nas produções de Abramovic. A artista parece transitar pelo *devoir-animal* em suas composições, através de um contato estabelecido, sobretudo, com animais pestilentos, como as cobras e os ratos. Uma das mais célebres performances da artista é, sem dúvida, a obra *Dragon Heads* (1990). Nesse trabalho, Marina Abramovic se senta em uma cadeira com cinco pítons em seu corpo, que não foram alimentadas por duas semanas até a data prevista para a performance. Durante os sessenta minutos de performance, os animais rastejaram incessantemente pelo corpo da artista.

Dessa forma, pergunta-se: quais seriam as relações entre as forças estabelecidas por Abramovic e as cobras? Sobre esse contato, a artista comenta: “Um círculo de blocos de gelo me rodeia. Durante a performance as cobras movimentam-se ao redor do meu corpo seguindo minhas linhas de energia”<sup>189</sup>. Nota-se, claramente, pelos registros do trabalho, a instauração desse círculo de força instaurado pela *zona de tensão*, em que a artista se submeteu, estabelecendo uma ponte conectora com as cobras. Trata-se de uma *zona de vizinhança*, linha indiscernível que liga o homem, ao animal, e vice-versa. Não é imitação, ou representação, mas sim zonas de puro contato, pois “trata-se de fazer corpo com o animal, um corpo sem órgãos definido por zonas de intensidade ou vizinhança.” (Deleuze, Guattari, 2012, p. 69)<sup>190</sup>.

<sup>189</sup> Tradução nossa

A circle of ice blocks surrounds me. During the performance the snakes move around my body following my lines of energy. ABRAMOVIC, Marina *apud* STILES, Kristine, **Marina Abramovic**. London: Phaidon Press Limited, 2008. p. 52.

<sup>190</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4** São Paulo: Editora 34, 2012..

Parte, portanto, dessa potência gerada pela troca de forças, *a zona de tensão* criada entre a artista e os animais. Observa-se uma relação semelhante no trabalho realizado com os ratos, nas “zonas de vizinhança” traçadas em um dos vídeos exposto na obra *Balkan Baroque*, em que a artista vestida de branco conta a história dos ratos-lobos, denominada como *How we in balkans kill the rats*. Nesse vídeo, a artista mostra pontos equivalentes entre o homem e o animal, na medida em que conta a história de como os Balcãs transformam os ratos em lobos, dialogando intimamente com sua memória e tradição, como aponta Stiles:

Ela começou percebendo que 'ratos nunca matam ou comem os membros de suas próprias famílias'. Mas eles podem ser coagidos a fazê-lo se mantidos sem comida a ponto de seus dentes crescerem, depois que "o caçador de ratos leva uma faca, remove os olhos do rato e deixa-o ir." Em 'revolta' e "pânico", o rato mergulha dentro do buraco, mata tudo menos o rato mais forte, o que, por sua vez, mata ele. "Assim é como nós fazemos rato lobo nos Balcãs", Abramovic termina seu conto. (...) A história do lobo rato de Abramovic funciona como uma metáfora para a história patológica e xenofóbica de Balkan que tenta erradicar os forasteiros étnicos como se fossem vermes.<sup>191</sup>

Ponto de contato entre o homem e a multiplicidade do bando do devir-animal, reverberação do contágio entre ambos, em que o “contágio é ao mesmo tempo povoamento animal, e propagação do povoamento animal do homem.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 25)<sup>192</sup>.

Além do trabalho com os animais, Abramovic percebe na natureza um princípio regulador, como foi dito, de conexão e imagem que é claramente expressa em uma das últimas criações da artista, *Back to Simplicity* (2010). Os trabalhos fotográficos da experiência da artista relatam essa volta, que é possível ser notada no fluxo energético que envolve Abramovic em contato com a terra, com a água e os animais, sobretudo as ovelhas<sup>193</sup>, que possuem uma forte carga simbólica para a performer.

<sup>191</sup> Tradução nossa.

She began by nothing that 'rats will never kill or eat the members of their own families'. But they can be made to do so by being starved until their teeth grow long, after which 'the rat catcher takes a knife, removes the rat's eyes and lets it go'. In 'outrage' and 'panic', the rat dives into the hole, kills all but the strongest rat, which, in turn, kills it. 'This is how we make the wolf rat in Balkans', Abramovic ends her tale. (...) Abramovic's wolf rat story functioned as a metaphor for the pathological history of Balkan xenophobia which attempts to eradicate ethnic outsiders as if they were vermin. Kristine, STILES. KLAUS, Biesenbach; ILES, Chrissie. Marina **Abramovic**. **London**: Phaidon Press Limited, 2008, p.45-46.

<sup>192</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4 São Paulo: Editora 34, 2012.

<sup>193</sup>Sobre a ovelha especificamente, Abramovic comenta: “(...) na minha vida toda sempre fui a ovelha negra: com o tipo de trabalho que faço, na minha família, sociedade, sempre fui diferente...”

Dessa forma, pensa-se inevitavelmente na passagem de Deleuze e Guattari, pois para ambos o artista é aquele que:

começa por olhar em torno de si, em todos os meios, mas para captar o rastro da criação no criado, da natureza no naturante, na natureza naturada; e, depois, instalando-se “nos limites da terra”, ele se interessa pelo microscópio, pelos cristais, pelas moléculas, pelos átomos e partículas, não pela conformidade científica, mas pelo movimento, só pelo movimento imanente; o artista diz que este mundo teve diferentes aspectos, que ainda terá outros, e que já tem outros planetas; enfim abre o Cosmo para captar suas forças numa “obra”.<sup>194</sup>

Tal ideia parece conversar intimamente com a ligação entre a artista e a natureza, estabelecida por Abramovic, através de todos os *afectos* e *perceptos* que são catalisados para experiência da obra, zona indiscernível instaurada entre corpo, natureza e arte.

Trata-se de reconexão, como um espaço de abertura de seu corpo em relação à magnitude, instaurando um trânsito de puro fluxo pelo contato, como trocas de pura fluidez. Sobre essa noção, a artista comenta:

Na tradição budista, quanto mais espiritual você se torna, mais feminino você fica. Você fica menos duro, menos agressivo, menos violento e mais fluido, mais como um rio. Você fica menos pedra e mais rio. É realmente interessante, porque as pessoas mais espirituais tornam-se completamente femininas<sup>195</sup>. (...)

Abramovic afirma que experimentou mais profundamente as suas *energias femininas*, após o rompimento com Ulay. É notável o traço diferenciador que suas performances passaram a ter, depois do ocorrido. Tal percepção se faz concreta, sobretudo, nas obras *The House with Ocean View*<sup>196</sup> e *The Artist is Present*<sup>197</sup>. Ambas as produções se caracterizaram como performances de longa duração, em que Abramovic, testando novamente suas resistências, construiu uma legítima ponte com o público, o qual participou através do olhar. Como janelas abertas para serem vistas e penetradas pelos olhos, e suas profundezas, a conexão entre artista e público se estabeleceu por essas passagens, tal qual um rio, ou um oceano, que se

---

e, claro, depois de ver a ovelha negra, pensei em usar a ovelha branca também. (ABRAMOVIC, Marina *apud* VISCONTI, Jacopo C. (org). **Entrevista com Marina Abramovic. Back to simplicity: Marina Abramovic.** Catálogo da Luciana Brito Galeria, 2010, p. 15)

<sup>194</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol.4. São Paulo: Editora 34, 2012. p.160-161.

<sup>195</sup> (ABRAMOVIC, Marina *apud* BERSTEIN, Ana. **Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein.** (2005) Disponível em <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/links/309045>> Acesso em: out. 2012, p.132.

<sup>196</sup> The house with the ocean view, 2002 – Courtesy: Sean Kelly Gallery, Nova York.

movimentaram pela pulsão interna do fluxo das águas. A *experiência-limite* parece ser traçada por tal vetorização. Abramovic usou poucas roupas e objetos, só se utilizou do que lhe foi essencial. Trata-se, talvez, da nudez da passagem, como aponta Gil (2005)<sup>198</sup>, em que os olhos vão de encontro às profundezas do ser? Seriam essas qualidades mais fluidas e espirituosas, uma das principais transversais que atravessam a última fase dos trabalhos de Marina Abramovic?

#### 4.5

#### **O processo como movimento: a abertura de um corpo em fluidez, um mergulho nas entranhas de um *devir-mulher*?**

*Sou uma iniciada sem seita. Ávida do mistério.*  
Clarice Lispector<sup>199</sup>

É possível notar por meio dos registros do processo que envolveu *The House with ocean view*, alguns traços diferenciados das outras criações que foram abordadas nessa dissertação. O risco não passa mais pelo viés indiscernível entre arte, vida e morte, como nas outras produções citadas, pois é possível perceber nessas particulares performances outros estágios de entrega, em que o corpo da artista é colocado.

A artista com toda sua maturidade vislumbrou a possibilidade de mudança por meio do processo, como um trajeto contínuo e sempre em movimento. A performance de longa duração parece estar mais próxima do *entre-lugar*, da pura vulnerabilidade que Abramovic tão almejou em suas construções. Tais criações pareceram desafiar o limite do tempo, no aqui e no agora do tempo performativo. Por isso, questiona-se: quando se inicia ou se encerra uma performance? Indaga-se ainda a respeito do limite do corpo dentro da ação, pois qual é o momento em que esse se deixa, de fato, penetrar no imprevisto da performance, tornando-se vulnerável? Assim a artista comenta:

porque eu realmente acredito que apenas esse trabalhos têm a capacidade de mudar o artista ou quem o observa. Se você faz uma ação de uma hora, você ainda está atuando, mas depois

<sup>197</sup> The Artist is Present, 2010 – MoMA, Nova York.

<sup>198</sup> GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d'água Editores, 2005.

<sup>199</sup> LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo. Círculo do livro S/A, 1973,p.63

de seis horas, tudo desmorona, torna-se verdade essencial. E para mim, esse tipo de verdade é muito importante. Posso dar um exemplo muito simples: pegue uma porta e abra ela constantemente, sem entrar ou sair. Se você faz isso por três, cinco minutos, isso não é nada. Mas, se você faz isso por três horas, essa porta não é mais uma porta, ela é um espaço, o Cosmos que se transforma em outra coisa, é transcendente.<sup>200</sup>

Compreende-se como a longa duração se tornou um fator fundamental, sobretudo, nessa última fase da trajetória da artista, ideia que se potencializa, ainda mais, através do contato com o público, o qual atravessou as duas performances citadas, construindo uma forte conexão energética com a performer.

Nos registros de *The House With Ocean View* é possível conhecer no espaço, uma simples casa concebida pela própria artista na galeria. Tratou-se de um espaço construído em suspenso, dividido em três cômodos. No cômodo esquerdo havia um chuveiro e um vaso sanitário, no do centro, uma mesa e uma cadeira de madeira, já no direito, uma cama, sem colchão e um travesseiro de pedra e ao lado da cama, uma pia e uma torneira. A performance oferecia ao público o uso de um telescópio, que para a performer, servia para salientar ainda mais a exposição de seu corpo naquele ambiente criado, como ela afirma “o telescópio está presente para revelar a nudez da situação e o fato de que eu não tenho onde me esconder” (ABRAMOVIC *apud* BERSTEIN 2003, p. 133).<sup>201</sup> Essa descrição relatou a “casa com vista para o oceano”, lugar que Marina Abramovic residiu por doze dias, na Galeria Sean Kelly. Em jejum e à vista para o público, a performer foi observada por ele durante todos os dias. Seu corpo esteve à disposição do outro durante todo o acontecimento, que incluía a exposição de alguns processos ritualísticos do cotidiano, tais como sentar, urinar, tomar banho e etc.

<sup>200</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* CYPRIANO, Fábio. **Leia a entrevista de Marina Abramovic na íntegra.** São Paulo: Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml>>(2010) Acesso em: mar. 2012.p.1

<sup>201</sup> BERNSTEIN, Ana. **A casa com vista para o mar de Marina Abramovic. Entrevista a Ana Bernstein.** Sala Preta, 2003, n. 3, p. 132-40.



Figura 19 :The House with ocean view  
Fonte: Sean Kelly Gallery.

O impulso do trabalho estava descrito no lobby da galeria, na qual era possível notar as metas dessa *experiência-limite* de Abramovic:

Essa performance nasce do meu desejo de ver se é possível usar a simples disciplina diária, regras e restrições para me purificar. Posso transformar meu campo de energia? É possível para este campo de energia transformar o campo de energia do público e do espaço? Condições para a instalação viva: a artista. Duração do trabalho: 12 dias. Comida: sem comida. Água: grandes quantidades de água mineral pura. Falar: sem falar. Cantar: possível, mas imprevisível. Escrever: sem escrever. Ler: sem ler. Dormir: 7 horas. Ficar de pé: ilimitado. Sentar: ilimitado. Deitar: ilimitado. Banho: 3 vezes por dia. Condições para a instalação viva: público usar telescópio, permanecer em silêncio e estabelecer diálogo de energia com a artista.<sup>202</sup>

Dessa forma, aproximando-se do comportamento dos monges tibetanos da Índia, com quem teve fortes experiências, Abramovic pretendeu, durante esses doze dias mudar o nível de energia de seu corpo através da conexão estabelecida com o público.

<sup>202</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* BERSTEIN, Ana. **A casa com vista para o mar de Marina Abramovic**. Entrevista a Ana Bernstein. Sala Preta, 2003, n. 3, p. 132.

Abramovic tornou-se, portanto, um *médium* para a circulação de tais energias? Como margens guiadoras de tal fluxo, o *corpo-dispositivo* de Abramovic se abriu como uma espécie de canal. Apesar de toda resistência exercida nesse trabalho, o que incluiu o enorme esforço físico de seu corpo, testando seus limites, Abramovic considerou a performance uma instalação como uma das obras em que ela mais pôde vivenciar de forma plena a vivência do *entre-lugar*, que se deu através de sua total exposição, através de um corpo desnudo, assim, citou:

Toda a ideia é realmente a interação entre mim e o público. (...) no momento em que você penetra no espaço e sente a energia do espaço, há uma carga, você se envolve de alguma maneira, você se torna um participante (...) É definitivamente o entre-lugar do corpo do artista e do corpo do público.<sup>203</sup>

Através dos vídeos e das fotografias, vê-se na face da artista um semblante aparentemente tranquilo. Trata-se de um *corpo-dispositivo* entregue à experiência do tempo, pois esse não parece exercer nenhum tipo de resistência, ou força contrária. Nota-se a presença de um corpo que emana energia, que recebe e resplandece as forças do público. Seria a passagem de um *devir-mulher*?

Da casa da vista com a vista para o mar, Abramovic se deixou atravessar pelos olhos penetrantes e, respectivamente, pelas energias do público. De cima, possuiu a visão sobre o todo e pareceu fluir em um movimento, apesar de permanecer, muitas vezes, aparentemente imóvel, pois afirma a performer:

você não está fixo em um lugar ou em outro, de que você não constrói padrões, mas está apenas fluindo. E quanto mais você flui, mais desprendido você fica. Quanto mais desprendido, mais você consegue ver e ter consciência da totalidade. Porque você não está se tendo aos pequenos pontos, você vê o global, você vê a imagem do todo. Viver no “entre-lugar” faz com que você consiga ver a imagem do todo.<sup>204</sup>

Variando em ondas de pura intensidade, mesmo na calma que permaneceu em seu rosto, viu-se a potência imanada de um *devir-mulher*, como produções de forças. Para Deleuze e Guattari: “são como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de

<sup>203</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* BERSTEIN, Ana. **A casa com vista para o mar de Marina Abramovic**. Entrevista a Ana Bernstein. Sala Preta, 2003, n. 3, p. 133.

<sup>204</sup> ABRAMOVIC, Marina *apud* BERSTEIN, Ana. (2005) Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/links/309045>> Acesso em: out. 2012.p, 133.

tomá-los num devir. Partículas muito suaves, mas também, duras, obstinadas, irreduzíveis e indomáveis” (Deleuze; Guattari, 2012, p.72).<sup>205</sup>



Fig. 20 The House with ocean view  
Fonte: Sean Kelly Gallery

Nessa mesma linha de performance, a qual se destacou pelas longas durações, realçou-se uma das últimas obras de grande repercussão da performer, em que mais do que nunca, é possível notar a força magnética de seu corpo, o qual se reverberou intensamente pela galeria do Museum of Modern Art – MoMA. A performance, *The artist is present* (2010), intitulou também, o nome da exposição dedicada à performer, que proporcionou uma retrospectiva de seus principais trabalhos.

Em *The artist is present*, Marina Abramovic permaneceu três meses na galeria, colocando-se, literalmente, presente na exposição. Por meio desse trabalho ela novamente testou sua resistência física e psíquica, em que se colocou exposta ao público por todo esse período. A *artista presente* se manteve sentada durante todos

<sup>205</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4** São Paulo: Editora 34, 2012.

os dias de exposição, colocando-se diante de uma mesa (a qual foi retirada depois de alguns dias), e de uma cadeira, elemento que sempre esteve ocupado pela presença do público. No decorrer dos três meses de trabalho, Abramovic permaneceu firme, e ao mesmo tempo, flexível, pois esteve completamente vulnerável ao olhar e a presença do outro, que por sua vez, pôde experimentar por alguns minutos<sup>206</sup> um contato único com a artista.

Separados, apenas, por pouco mais de um metro, a distância entre Abramovic e o outro era demasiadamente próxima. A ação do trabalho se consistiu, principalmente, na troca de olhares entre a performer e o espectador, ou coparticipante. A proximidade entre artista e público permitiu o contato imediato entre artista e público, que se conectaram através da troca de forças vetorizadas pelo encontro. O olhar de Abramovic agiu como uma espécie de ponte, a qual pareceu se ligar à própria presença com a presença do outro. Essa conexão reverberou as miríades de *pequenas percepções* submersas nos corpos, na medida em que se notaram nos registros, todas as emoções vivenciadas por ambos, as quais se tornaram evidentes nos contornos das respectivas faces, pois foi notado sorrisos, lágrimas, entre outras expressões misteriosas, de corpos que reagiram, também de forma vulnerável, a toda intensidade de Abramovic, provocada simplesmente pela sua presença.

---

<sup>206</sup> O público formou longas filas no MoMA para poder presenciar *The Artist is present*. Nessa performance, em especial, Abramovic propiciou ao espectador a oportunidade de um encontro único e pessoal, pois a obra foi direcionada somente para uma pessoa de cada vez, que se sentava diante da artista por alguns minutos, cedendo posteriormente o lugar para uma outra, e assim, sucessivamente, durante todo o dia.



Fig. 21 The Artist is present  
Fonte: Museum of Modern Art, New York

## 5.0

### Performar EmpreZa

Nasce das entranhas do Brasil, em Goiânia – GO, o EmpreZa, grupo que traça sua marca particular no atual território da arte brasileira, sobretudo, no campo da performance. Formado em 2001 por professores e alunos do curso da Faculdade de Artes Visuais – UFG, o EmpreZa foca sua pesquisa no trabalho com o corpo, considerado como principal dispositivo para o desenvolvimento de suas criações, as quais se estendem ao âmbito da performance, do vídeo e da intervenção urbana. Levando em consideração o tema abordado nessa dissertação, serão realçados alguns dos principais trabalhos performativos do coletivo, para dar continuidade à discussão proposta.

O EmpreZa se formou a partir da vivência compartilhada, por isso, é através da criação coletiva que ele fortaleceu sua prática artística, a qual se consolidou através da composição das várias e diferentes vozes que integram o grupo. Tal característica difere-se dos trabalhos performativos de artistas *solos*, como é o caso dos performers apontados até então, realçando o traço particular da ideia de *grupo* no campo híbrido da performance.

Vê-se, no entanto, nas composições do grupo, as vozes destoantes dos performers, que se distinguem em seus desejos e dores particulares, as quais se unem na ação, parecendo formar uma espécie de coro, que ressoa intensamente durante o acontecimento. Pode-se dizer que o eco e a reverberação produzidos pelas performances do EmpreZa se repercutem, justamente, por meio da junção das forças dos corpos, através do cruzamento de suas histórias e marcas particulares, em um encontro singular entre corpos/arte/vida.

É perceptível como a diversidade presente entre os membros do grupo, se evidenciou por meio da união de homens e mulheres, que juntos, mostraram suas marcas e cicatrizes, colocando-se *nus* e entregues à vivência. Nota-se nas performances do EmpreZa, a exposição dos vários corpos, em suas particulares cores, forças e fraquezas. Corpos que se unem, e se entrelaçam, mediados pela busca incessante das possíveis intensidades presentes na carne, num ato de entrega.

O desnudar-se dos performers parece crescer com as várias possibilidades de expressão presentes no corpo: seus mistérios, suas potências e fragilidades, as quais,

nesse caso, só se revelam através de uma relação direta com o outro corpo, pelo trabalho construído em conjunto, ou seja, pelo *performar EmpreZa*.

Não é por acaso que os trabalhos do EmpreZa enfatizam esse jogo de potências que habitam, sobretudo, os possíveis acoplamentos, e embates produzidos pela relação instaurada entre corpos, o que à luz dos conceitos de Deleuze e Guattari podem ser denominados, também, como *agenciamentos*.

Dessa forma, pode-se pensar na criação de um *corpo EmpreZa*? O qual é formado pelas fusões das histórias e marcas das diversas peles, que se confluem pelo *performar*? Reflete-se, por conseguinte, como as produções e o desejo dos corpos se parecem tornar espécies de membros de um só corpo, em que, doravante, são abertos e costurados nessa carcaça à mostra, denominada EmpreZa.

Poder-se-ia falar na formação de um *corpo coletivo*? Pois durante as performances do grupo, não estariam os artistas vivenciando, de certa forma, a experiência de um *corpo-EmpreZa*? Considera-se, portanto, a criação de um corpo formado pela união dos performers, o qual ganhou vida pelos *tensionamentos* gerados por seu turbulento movimentar, através de seus gestos e ações que são descobertos e explorados na performance.

Assim, compreende-se, que O *corpo-EmpreZa* pulsa e vive através dos encontros e desencontros gerados pelos *agenciamentos* de seus integrantes durante a performance. Tais *agenciamentos*, parecem se estabelecer a partir do enlace corporal, de estruturas corpóreas que oras se acoplam, outras se embatem, pendendo um sob o outro, exigindo passagem. Por isso, o *corpo-EmpreZa* parece tomar forma, justamente, por meio das confluências de todas as forças que são produzidas por tais presenças, as quais são lançadas na atmosfera instaurada. E é através das tensões produzidas pelos *agenciamentos* entre os corpos, em suas ações extremas, como de um lombo que carrega a pedra, ou de uma boca que engole até o seu limite os tufo de cabelo de outro performer, entre outras ações, que as forças lançadas entre os performers se tornam evidentes, constituindo a possibilidade de uma *zona de tensão*.

Residiria, então, nessa incidência entre os performers e suas respectivas forças lançadas, a sensação de ressonância produzida, somente pela intensidade de um *corpo coletivo*? Como afirmam Deleuze e Guattari: “acontece também, de duas sensações se confrontarem, cada qual com um nível ou uma zona, comunicando seus níveis respectivos. Não estamos mais no domínio da simples vibração, mas no da

ressonância” (Deleuze, 2007, p.70).<sup>207</sup> Assim, as forças vetorizadas nessas ações-limites do copo coletivo mediado pela *tensão*, parecem se chocar ou se juntar, gerando a intensidade da sensação e a ressonância do trabalho, as quais provavelmente não atingem e não afetam somente os artistas, mas também, o espectador ou coparticipante, mesmo que esse não participe ativamente da performance.

Assim, poder-se-ia dizer que a ressonância produzida pelos *tensionamentos* dos corpos juntos em ação, acaba também, potencializando a presença de um possível *Corpo sem Órgãos*, que é explorado nessas ações limites? Pois os artistas não parecem buscar na performance o poder do próprio corpo, doravante, do *corpo coletivo*, livre de um organismo e suas possíveis estratificações? *Corpo sem Órgãos* que parece se formar através do performar EmpreZa, instaurando uma zona performativa de puro contágio e *afetação* entre artistas e espectadores.

Como corpos que se fundem, para que juntos, possam escapar às convenções do compartilhamento de produções e desejos íntimos, os quais, também, se tornam compartilhados com o público, o *corpo-EmpreZa* em suas performances, grita, corre, rasteja, se joga e cresce em seu movimento, que é pura reverberação. Em seus trajetos ele procura, por meio de seu *empreendimento*, o deslocamento em direção ao espectador ou coparticipante. Porque o grupo quer por meio da arte levar adiante suas provocações internas, propondo o despertar e a sensibilização do *corpo-vibrátil* do outro, uma vez que, como uma companhia, o EmpreZa também quer *empreender* para tocar às *pequenas percepções*.

No movimentar dos vários pés, mãos, pelos e unhas, os performers juntos vivem ações provocadoras, atingindo o outro a partir da experiência da obra. O *corpo-EmpreZa* age, portanto, através desse impulso, que como uma mola, mobiliza um desejo incessante, movendo-o constantemente. O EmpreZa não pára, pois não cala seus desejos e necessidades, pelo contrário, ele os alimenta, os corporifica, através do “performar”. Por isso, move-se incansavelmente, já que quer sempre, “intentar, levar a efeito, dar princípio” (Marcassa, 2010, p.59)<sup>208</sup>.

É, justamente, esse o motor que impulsiona suas ações, as quais se estabelecem na experiência compartilhada, no *aqui e agora* do acontecimento.

<sup>207</sup> DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

<sup>208</sup> MARCASSA, Mariana. In: SCOVINO, Felipe; REZENDE, R.. **Coletivos. 1**. Ed. Rio de

Vivência que só se torna possível pelo estado corporal, instaurado na performance através da entrega mútua dos artistas ao se colocarem em desafios constantes, na medida em que se abrem para o caos, em que a busca pelos mistérios da carne se torna inevitável.

## 5.1

### **O corpo EmpreZa: a zona de indiscernibilidade de um *corpo coletivo*.**

O *corpo-EmpreZa* nasceu do centro do país, iniciando suas pesquisas em Goiânia. Ele partiu do centro para crescer pelo território brasileiro através de seus trabalhos, que são levados para as mais variadas regiões.

A relação que o “*EmpreZa*” estabeleceu com a história do Brasil é uma das transversais que atravessou a poética do grupo, por isso, ao se apresentar nos diversos solos brasileiros, o *EmpreZa* instaurou em cada lugar uma relação diversa, na medida em que lida, mesmo que indiretamente, com a situação, o tempo e o espaço, e com a memória do local escolhido para o trabalho. Cada performance se realiza de maneira diferenciada e se produz no espaço sempre de forma inovadora.

A relação do coletivo com a história do Brasil começa pelo nome: *EmpreZa* com “z”, que faz uma referência às Companhias de Jesus, as quais vieram para o Brasil durante o processo de colonização e catequização dos indígenas.

O trabalho com a história se manifesta, ainda, através da corporeidade dos performers, pois tais questões são vividas e recriadas através da experiência corporal, como fala Marcassa:

Quanto à nossa criação de gestos e ações, esse uso de história se dá por certo tipo de experiência corporal produzida por um Brasil, colonial escravocrata... Ou, então, por uma cultura mineradora, pecuarista, agrária. São questões que nem sempre são colocadas diretamente. Refiro-me a certo tipo de experiência corporal que está envolvida nestas histórias. Se posso dizer assim, um corpo-minerador, um corpo-vaca, um corpo-boi, um corpo-escravo... E todas as dores, o suor e o mau cheiro que o sofrimento desses corpos exalam e podem apresentar.<sup>209</sup>

Tais experiências corporais expressas na fala da artista se juntam, também, às vivências pessoais de cada performer do grupo, as quais são levadas para a obra.

---

Janeiro: Circuito, 2010. v. 1.

<sup>209</sup> MARCASSA, Mariana. In: SCOVINO, Felipe; REZENDE, R.. **Coletivos. 1**. Ed. Rio de Janeiro: Circuito, 2010. v. 1. p.60.

Assim, o caos performativo se forma pelo entrelaçamento de todos esses pontos, que são trabalhados e vividos na carne.

A partir desse apontamento, questiona-se: não estariam esses corpos perpassando pelos devires, que envolvem esse *corpo-minerador*, *corpo-vaca* ou *corpo-escravo*? Pode-se pensar, ainda, em um *devir-animal* ou um *devir-pedra*, como manifestações que atravessaram esses estados corporais?

Desse modo, vê-se a possível *zona de indiscernibilidade* que se instaura na atmosfera performativa. Lugar que promove uma indistinguibilidade entre o homem, a mulher, o animal e a matéria, pois possibilita, justamente, por meio da performance, a possibilidade para o indefinível, estabelecendo o estado do *entre*.

O lugar do *entre*, que é puro fluxo e trânsito, se faz presente na união dos performers, na medida em que funde os corpos em um corpo só, no *corpo-EmpreZa*. Essa junção faz questionar-se a própria noção de *sujeito*, pois esse parece se desfazer nessa *zona de indiscernibilidade* em que os performers se tornam submersos, formando um *corpo coletivo*.

Outro ponto que remete à relação que o EmpreZa possui com a história do Brasil, está no uso de certos materiais, os quais fazem uma referência à “cultura mineradora, pecuarista e agrária brasileira” (Marcassa, 2010,p.59)<sup>210</sup>. De acordo com Marcassa, são questões que nem sempre estão colocadas diretamente, mas que perpassam pelo conjunto de elementos e ações que compõem a obra. Tal ideia se expressa no uso de certos signos, que juntos aos corpos compõem a atmosfera da performance, como o uso da bacia da lavadeira do rio, na performance *Vila Rica*, a pedra, as cordas e as facas que são utilizadas em *ITAUÇU*.

Por isso, pode-se refletir sob o modo com que a obra volta ao passado brasileiro, através dos devires que percorrem a experiência corporal atrelada ao uso de particulares elementos, os quais possuem uma forte carga de memória e acabam por dinamizar essa história, a partir do momento em que há uma flexibilização entre passado e presente, que se tornam mesclados na experiência do trabalho.

Tal transversal propõe um diálogo entre passado e presente, construindo e atualizando, por conseguinte, a própria história, a qual não parece estar estática ou consolidada, porque se renova e se recria através do trabalho, sucumbindo à noção cronológica do tempo. Percebe-se como essa questão histórica e a menção a outros

<sup>210</sup> MARCASSA, Mariana. In: SCOVINO, Felipe; REZENDE, R.. **Coletivos**. 1. Ed. Rio de

períodos, se tornam questionados em particulares do grupo, na medida em que as reflexões se fazem presentes e vivas no hoje, no cotidiano, como afirma o performer, historiador e crítico de arte, Felipe Scovino:

Há um deslocamento, uma passagem que parte de uma situação local. No *Vila Rica* há um atravessamento que dialoga com espaço-tempo que não diz respeito necessariamente ao século XVIII, a um Brasil histórico, mas cria um retrato que acontece hoje em dia.<sup>211</sup>

## 5.2

### O corpo-EmpreZa em seu embate

Há um esforço que se elabora na ação dos corpos e que cresce com o grito da carne. Os gritos e os corpos se movimentam nos encontros e desencontros dos performers. Eles se unem e parecem se atravessar, ao mesmo tempo, em que experimentam o desejo de perfurar as matérias, que são trabalhadas e fundidas às respectivas peles.

Pensa-se no embate, que se consolidou com a experiência desses corpos que se afrontam em seus anseios, medos e angústias, os quais se tornam ofertados na performance. Tais noções seriam, portanto, espécies de marcas não cicatrizadas que se escancaram no escorrer do sangue e se costumam nos *agenciamentos* produzidos pelos corpos durante o *performar* EmpreZa?

Nota-se como o embate corporal é gerado, sobretudo, pela ação coletiva através dos *agenciamentos* que são acionados pelos encontros e desencontros dos corpos durante o acontecimento. Esses agenciamentos se instauram na potencialidade marcada pelo encontro e pelo atrito entre as forças vetorizadas pelos performers e que se tornam ativas no círculo performativo criado.

Assim, forma-se a costura da carcaça do *corpo-EmpreZa*. O trabalho ganha forma no jogo dos performers, assim como um *corpo coletivo*. A intensidade da performance está presente no fluxo provocado pelos envolvidos, em que uma força se junta à outra, gerando a reverberação. Durante o embate, ora um corpo se pende sob outro, ou se une a este. Em outros momentos, busca-se atravessá-lo. Peso e contrapeso, impulsionados pelas forças gravitacionais ou às forças contrárias, as quais se variam nesse jogo instaurado. Dessa forma, pergunta-se: esse movimento

---

Janeiro: Circuito, 2010. v. 1.

<sup>211</sup> SCOVINO, Felipe; REZENDE, R.. *Coletivos*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Circuito, 2010. v. 1. p.60.

que vai de encontro ao outro, está também, em busca do não limite de um corpo ao outro? Como uma espécie de desdobramentos ou prolongamentos de uma carne à outra? Uma vez que é perceptível em suas criações uma procura pela possibilidade de uma membrana sensível e porosa, que parece se instaurar no acoplamento criado entre tais corpos com as matérias. Tratar-se-ia de um jogo de acoplamentos?

Nota-se durante o ato de performar, uma fusão de tais corpos que se conectam e se misturam, parecendo extrapolar os seus próprios limites e contornos da pele. Essa união traçada entre os performers, tão particular ao EmpreZa, reafirma a ideia da parceria e das experiências sensíveis, que só são possíveis a partir do outro, como fala o próprio grupo:

No que tange à poética do GE, embora incorpore esta resistência ao controle e à ausência do corpo, ela trata, de modo geral, da “alteridade“. Pensamos no corpo em suas relações com aquilo que não é ele. Nossa poética trabalha fundamentalmente com signos que surgem, por exemplo, quando colocamos corpos em relação. Por isto, muitos de nossos trabalhos são executados por uma dupla de performers: neste caso a dupla é o signo ótimo da alteridade (como já víamos em Abramovic/Ulay), cada um vendo o outro como coisa externa a si, como o não-eu, sabendo que o outro o vê e o julga da mesma maneira. Nestes e em outros trabalhos, tratamos poeticamente da falta de concordância, da “dureza“, dos vários sentimentos e situações de enfrentamento (particularmente dos jogos de poder) que advém desta lida com a alteridade.<sup>212</sup>

Compreende-se na performance que os movimentos tornam-se inevitáveis, realizando embates de modo que os performers busquem através de seus *agenciamentos* ações extremas, questionando à performance construída coletivamente, assim como, a noção de alteridade e os possíveis jogos de força que advém de suas relações.

A busca pelos enfrentamentos e embates acontece de forma visceral em trabalhos que extrapolam e mediam as possibilidades da carne, a qual se abre, tornando-se exposta e vulnerável à ação do outro e das efemeridades produzidas pela performance. Por isso, a sensação dos particulares trabalhos se traduz num esforço dos corpos que parecem escapar de si mesmos, testando os seus limites, perdendo-se pelos orifícios, escapando através das fissuras e dos poros. Eles vazam pelos vômitos, cabelos e sangue, em trabalhos mediados, sobretudo, pela dor que se torna compartilhada. Os performers parecem buscar através do contorço da carne, os possíveis escapes impulsionados pelos pressionamentos de um *corpo coletivo em*

---

<sup>212</sup> Grupo EmpreZa. Entrevista concedida à autora, abril de 2013.

*tensão*, que se esvai até o seu limite, como se pudesse sair ou escapar por um só orifício, num verdadeiro *atletismo afetivo*. Não é por acaso que específicas performances do Empreza parecem se corporificar em particulares performances, segundo as palavras de Artaud:

Dizer que tenho um corpo porque tenho um gás fétido que se forma em mim? Não sei, mas sei que o espaço, o tempo, a dimensão, o devir, o futuro, o destino, o ser, o não-ser, o eu, o não-eu nada são para mim; mas há uma coisa que é algo, uma só coisa que é algo e que sinto por ela querer SAIR: a presença da minha dor do corpo, a presença ameaçadora infatigável do meu corpo; e ainda que me pressionem com perguntas e por mais que eu me esquive a elas há um ponto em que me vejo forçado a dizer não, NÃO à negação; e chego a esse ponto quando me pressionam, e me apertam e me manipulam até sair de mim o alimento, meu alimento e seu leite, e então o que fica? Fico eu sufocado; e não sei que ação é essa, mas ao me pressionarem com perguntas até a ausência e a anulação da pergunta eles me pressionam até sufocarem em mim a idéia de um corpo e de ser um corpo, e foi então que senti o obscuro e que soltei um peido de saturação e de excesso e de revolta pela minha sufocação. É que me pressionavam ao meu corpo e contra meu corpo e foi então que eu fiz tudo explodir.<sup>213</sup>

A dor torna-se presente, ou seja, realiza-se no incansável desejo de um corpo com a *coisa*, como fala Artaud, pois toda essa inquietação do ser já não cabe em um corpo, por isso existe a necessidade de sair, de extravasar. A dor da existência do corpo torna-se clara na materialidade dos trabalhos, em que há todo um engajamento e um esforço corporal, em que as tensões e a cores da carne de cada performer se confundem, misturando-as em uma experiência ressoante da obra. Poder-se-ia dizer que os respectivos performers, habitariam em suas particulares poéticas, uma zona de pura tensão, em que o exceder-se é o limite?

---

<sup>213</sup> ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o julgamento de Deus**. In: Willer, Cláudio (Org) Escritos de Antonin Artaud. (Col. Rebeldes e Malditos), Porto Alegre, Ed, L&PM, 1983. p.157

### 5.3

#### Habitando a tensão: a poética das obras

*Para existir basta  
abandonar-se ao ser  
mas para viver  
é preciso ser alguém  
e para ser alguém  
é preciso ter um OSSO,  
é preciso não ter medo de mostrar o osso  
e arriscar-se a perder a carne<sup>214</sup>.  
Antonin Artaud*

*São dores do fundo, colapsos que rasgam esta Empreza, empurrando-nos a  
exercitar criativamente as tensões dessas vidas. Sendo assim, um lugar de  
tensão é o modo que encontramos para fazer passar essas forças num processo  
contínuo de reinvenção.<sup>215</sup>  
Mariana Marcassa*

Viver para poder mostrar osso, carne, ou como diz Deleuze, a vianda. Desejos que ganham forma na expressividade desse *corpo coletivo*, que se articula e se desmembra, através das tensões criadas pelos *agenciamentos* produzidos por seus membros. *Zona de tensão* em que as dores da carne se tornam expostas.

Trata-se do *corpo coletivo* que trabalha através das próprias marcas de seus integrantes, em suas semelhanças e disparidades, pois como afirma Marcassa, o grupo nasceu e se expandiu, justamente, através da união dos mais diversos corpos e seus devires, tais como:

corpo agrário, corpo da roça, corpo alcoólico, corpo sem braço, corpo pós-coma, corpo depressivo, corpo reprimido, corpo ansioso, corpo da periferia,(...). Da baba destes corpos surge um corpo-Grupo-Emreza e seu trabalho exaustivo de conexão e criação com as sensações das experiências ‘primordiais’: De um lamaçal, de um gozo, de uma dor, de um ossuário, de uma disfunção.<sup>216</sup>

Compreende-se através desse relato de Marcassa a força de todos esses corpos, os quais se rebelaram contra as opressões registradas na pele: marcas, cicatrizes e

---

<sup>214</sup> Ibid., p.151

<sup>215</sup> MARCASSA, M.P. **Que corpo é esse? Grupo Emreza: sensações de uma experiência-terreiro.**2011.78.f Dissertação de Mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil.p. 46

<sup>216</sup> Ibid., p.17

rasgões, advindos das mais diversas formas de controle social de todo um sistema *reeducador* do corpo<sup>217</sup>, como afirma o próprio grupo:

Sabemos que as sociedades historicamente operaram e operam através de algumas formas de apropriação, reelaboração e controle dos corpos, de onde Foucault elabora sua idéia de “corpo dócil”. O corpo na performance contemporânea nasceu, se quisermos, também como uma rebeldia contra este corpo dócil, contra este controle externo, estatal, institucional, em favor de uma “resistência” do corpo que fosse poética e também política.<sup>218</sup>

Não é por acaso que o *corpo-EmpreZa*, por meio de trabalhos viscerais e questionadores, parece se rebelar contra esse *corpo dócil*, como diz Foucault, ou *organizado* e estratificado, como diz Artaud, Deleuze e Guattari.

Tratar-se-ia, portanto, de um desejo em comum, que comum um impulso, percorre todos os performers do grupo? O desejo de mostrar a carne e o osso? De *desnudar-se* na ação, diante do corpo do público? Poder-se-ia falar, portanto, da busca pela liberdade da carne, e de seu grito? Grito impetuoso que ecoa na textura de um possível de um só corpo, doravante, sem órgãos?

Dos pés de lama, empoeirados pela terra do cerrado, ao ossuário, ou a cicatriz da carne, novamente perfurada, vê-se nos *agenciamentos* produzidos pelo *EmpreZa*, a potência de um *corpo coletivo* que questiona a sua autonomia diante aos sistemas de controle. Jogando com quaisquer organizações e domesticações que visam o controle do corpo, o *EmpreZa* busca a força primordial fora das clausuras, ou seja, dentro do espaço performativo. É a carne que reverbera seu grito, através encontro caótico de forças. Trata-se do uso da carga poética e política da carne, trabalhada como obra, pois como afirma o grupo:

A Performance sempre usou o corpo como elemento político de sua poética. O corpo é uma política, sabemos. Pensamos o corpo como sendo o material primeiro, a porção da materialidade do mundo que chamamos “eu”; o corpo é o material mais pobre, mais evidente, mas também é o mais rico e mais carregado de significados. (...) o corpo é considerado em sua materialidade, como “carne”: performances onde o corpo não é apenas um agente da ação, mas também a própria matéria e o espaço desta ação; performances onde a ação volta-se contra o corpo, contra a sua carne. Desde o final dos anos 50, vemos estas performances que usam, por exemplo, signos como a dor e a exaustão físicas, ou ainda cortes, perfurações, tecidos e fluidos corporais, etc. Estas performances “carnais”; que além de uma poética (uma força) do corpo, desenvolvem uma poética (uma força) da carne são a

<sup>217</sup> Refere-se à teoria da biopolítica e biopoder de Michel Foucault em a “Microfísica do poder”. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

<sup>218</sup> Grupo *EmpreZa*, entrevista cedida à autora, abril de 2013.

base e a opção de trabalho principal do Grupo Empreza. Claro que, se o corpo é uma política, a carne também o é.<sup>219</sup>

Por isso que na musculatura do *corpo-Empreza* estão circunscritas o uso das próprias opressões sofridas pelos seus integrantes, as quais voltam como signos de força, poesia e política, elementos inerentes à obra. O *corpo-Empreza* representa em suas gestualidades todas as marcas dos corpos esfolados pela vida dura, de um Brasil interiorano, de sua fome, angústia e desejo.

Talvez seja o uso dessa força poética e política da carne, que impulsionaram tamanha visceralidade do grupo. Não basta o trabalho com a apropriação da carne utilizada como matéria e obra é também, necessário, o seu autoenfrentamento. É preciso colocar-se radicalmente em questão, noção que nas performances do *corpo-Empreza* se deu por meio da relação com o outro, através do jogo e do movimento dos possíveis limites existentes em suas parcerias. A fim de contextualizar os assuntos apontados, refletir-se-á a partir de certos trabalhos, alguns dos questionamentos abordados, como forma de provocar, ainda, outros pontos relevantes para a discussão.

### ***Antropofagia - Rés do Chão – Rio de Janeiro – RJ/2003***

Um corpo com longos cabelos se coloca de costas a outro. As mechas soltas ganham ainda mais destaque no dorso. Minutos de pausa, e a tensão se insere no acontecimento. O corpo atrás do outro abre a boca e começa um movimento incessante de devoração. A boca engole as mechas, os dentes mastigam os fios. O movimento vai até o limite da cavidade bucal que passa a engolir incessantemente os cabelos. A ânsia de vômito e o líquido são engolidos pelo performer que continua sua ação, sem cessar.

---

<sup>219</sup> Grupo Empreza, entrevista cedida à autora, abril de 2013.



Fig. 22 Antropofagia  
 Fonte: Prêmio IP de Arte

A performance vai permeando-se nessa ação e traça uma linha indiscernível entre os corpos, através do processo de apropriação do outro. Instaura-se uma *zona de indiscernibilidade* e então, o *corpo-Empreza* se forma através da junção criada pelo encontro entre as forças dos performers, num ato puramente antropofágico.

Trata-se da potência da antropofagia, ideal predominante na cultura brasileira e que nessa performance foi trabalhado através da apropriação dos cabelos do outro performer. Enfatiza-se, portanto, o entrelaçamento dos corpos, o poder de absorção que habita na mistura, que é um elemento constante na cultura do Brasil, como afirma Rolnik:

A inspiração da noção de antropofagia vem da prática dos índios tupis que consistia em devorar seus inimigos, mas não qualquer um, apenas os bravos guerreiros. Ritualizava-se assim uma certa relação com a alteridade: selecionar outros em função da potência vital que sua proximidade intensificaria; deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento.

Nos anos 30, a antropofagia ganha no Brasil um sentido que extrapola a literalidade do ato de devoração praticado pelos índios. O assim chamado Movimento Antropofágico extrai e reafirma a fórmula ética da relação com o outro que preside este ritual, para fazê-la migrar

para o terreno da cultura. Neste movimento, ganha visibilidade a presença atuante desta fórmula num modo de produção cultural que se pratica no Brasil desde sua fundação. A cultura brasileira nasce sob o signo de uma multiplicidade variável de referências e sua mistura. No entanto, também desde o nascimento, muitas são as estratégias do desejo face à mistura, distintos graus da exposição à alteridade que esta situação intensifica.<sup>220</sup>

Logo, de acordo com os apontamentos de Rolnik, a fome de devoração se torna inerente à cultura brasileira, fato que não deixaria de ser abarcado nos trabalhos performativos, que de certa forma, já se produziam através da hibridação e apropriação das linguagens artísticas. Sendo assim, o desejo de absorver o outro ganha corporeidade nesse trabalho, como uma espécie de ressignificação desse ritual, que é questionado no campo da performance.

Outra performance que explora, novamente, a partir de seus signos poéticos, uma ideia antropofágica é “Sangue Bom”.

O trabalho realizado em duplas consistiu na retirada do sangue dos performers, com a utilidade de tingir o pão colocado na mesa da ceia, e também os copos servidos com água. A ideia de comer e beber o outro, através de um jantar à luz de velas, foi então explorada nesse trabalho visceral do *corpo-Empreza*.

---

<sup>220</sup> ROLNIK, Suely. **Subjetividade Antropofágica**:<<http://caosmose.net/suelyrolnik/>> Acesso em: mar. 2012. s/d, p.2-3

Assim, os corpos engravatados sentados à mesa, cortaram as próprias mãos, manchando de vermelho a toalha branca posta. Logo após, tingiram o pão e a água, para comer e beber do sangue do outro.



Figura 23: Sangue Bom  
Fonte: Grupo EmpreZa

### *Sehão - Brasília 2007*

A performance *Sehão* é um dos trabalhos do EmpreZa realizado no espaço público, nas ruas da cidade de Brasília. Nessa obra os artistas trabalham em duplas: por meio de um *agenciamento* criado pelos corpos, que estão amarrados por ataduras. O trabalho se baseou numa espécie de caminhada, traçada até o Museu Nacional, a qual foi realizada pelos corpos entrelaçados com as costas amarradas,

ideia que forma a imagem de um só corpo, estabelecendo uma *zona de indiscernibilidade* entre os corpos dos performers.

Para a realização da caminhada um corpo se deitou sobre o lombo do outro, que caminhou com o peso do outro. Assim, caminharam em direção ao Museu Nacional, através de um árduo caminho de força e resistência.

O *agenciamento* produzido pela relação dos corpos é um dos impulsos que movimenta as performances do *corpo-EmpreZa*, pois como afirma o próprio grupo:

Nossa poética trabalha fundamentalmente com signos que surgem, por exemplo, quando colocamos corpos em relação. Por isto, muitos de nossos trabalhos são executados por uma dupla de performers: neste caso a dupla é o signo ótimo da alteridade (como já víamos em Abramovic/Ulay), cada um vendo o outro como coisa externa a si, como o não-eu, sabendo que o outro o vê e o julga da mesma maneira<sup>221</sup>.

Assim, por meio da ligação formada pelos corpos que se misturam para formar um só, o *EmpreZa* pulsa e se adentra na cidade. Vê-se o movimento de um performer que caminha carregando o outro suspenso, criando um corpo estranho, que se constituiu através do trajeto. Amarrados pelas costas, com quatro pernas: duas que caminham e duas que pendem para cima, o *agenciamento* produz uma imagem grotesca, a qual se destaca na paisagem plana de Brasília. O corpo grotesco então se desloca, exibindo os seus orifícios, suspensos e voltados para cima, já que:

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se na ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. (...) O corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites.<sup>222</sup>

Por isso, esse corpo formado pelo entrelaçamento de peles e gases, pareceu questionar através de sua árdua caminhada, o organismo e suas amarras, já que buscou por meio do trajeto, a compreensão de uma força da carne, que se expandiu para além dos limites de um *corpo organizável*, em um sentido artaudiano. É possível afirmar que Sehão dá *corporeidade* à ideia de *corpo sem órgãos* de

<sup>221</sup> Grupo *EmpreZa*, entrevista cedida à autora, abril de 2013.

<sup>222</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.p.23

Artaud, o qual foi questionado por Deleuze e Guattari através dessa performance, pergunta-se :

em vez de uma boca e de um ânus que correm o risco de se arruinar, por que não possuir um único orifício polivalente para a alimentação e a defecação? Poder-se-ia obstruir a boca e o nariz, entulhar o estômago e fazer um buraco de areação diretamente dos pulmões, o que deveria ter sido feito desde a origem.<sup>223</sup>

Não seria essa uma das questões levantadas por esse estranho corpo? Porque não possuir só um orifício para todo o seu movimentar? Qual é a necessidade da organização?

Não é por acaso, que esse corpo formado pela união das forças dos performers abarcou apenas a zona indiscernível instaurada pelos corpos agenciados, que não se valoriza mais nomes próprios, mas somente o corpo, livre do organismo, como fala Marcassa:

Somos um ser estranho, costas-contra-costas que se enroscam uma na outra. Arrastamos na horizontal – pela força da sucção do horizonte – ao mesmo tempo em que o peso de uma com a outra nos crava no chão, seguindo uma linha vertical. Adentramos a cidade e cada vez mais. O ser estranho (costas-contra-costas) sofre o chão. E os pés, as pernas, o abdômen, a bacia, a vagina, o cu, os ossos, enrijecem, saltam para fora na tentativa de levantar, sustentar o corpo-ser-estranho. Ele não deve sucumbir, ele deve manter-se na tensão. Entre a dissolução e a sustentação. Somos duas mulheres atadas costas-contra-costas.<sup>224</sup>

Assim, esse *ser estranho*, que se desloca pela cidade, se mantém na tensão de uma caminhada de resistência e sustentação, através do equilíbrio e de forças exercidas. Por meio de um engajamento corporal produzido por todo um esforço e suor, de um atletismo realizado pela junção dos corpos, nos quais a potência da carne se torna evidente.

### ***Vila Rica - MIP 2 – Belo Horizonte – MG/2009***

A performance *Vila Rica* é um dos trabalhos do EmpreZa que mais evidenciou a forte ligação com a história brasileira, como o próprio nome da performance diz. O trabalho lida com importantes elementos como: sangue, pedra, bacia e ouro, que se tornam ressignificados na performance, na medida em que são misturados e embrenhados na carne dos performers.

<sup>223</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3** São Paulo: Editora 34, 2012. p. 12

<sup>224</sup> MARCASSA, Marina. In: SCOVINO, Felipe; REZENDE, R.. **Coletivos. 1.** Ed. Rio de Janeiro: Circuito, 2010. v. 1. p. 29

A extração de ouro e a exploração do povo brasileiro são algumas das transversais que a performance alude, e é de forma quase literal que essas ideias são expressas, pois o trabalho se inicia com os performers retirando o próprio sangue, por um longo tempo.

Os pés amassam as pedras colocadas na bacia, como diz o grupo a respeito do trabalho “é sangue, é pedra, é ouro, é o amassar com os pés as pedras, já entranhadas com sangue, dentro de uma bacia” (Marcassa, 2009, p.60.)<sup>225</sup>

Há, portanto, um encontro de forças estabelecido no espaço performativo, gerando a *zona de tensão*, em que os performers se misturam aos elementos e vice-versa.

***Itaçu Rumos Artes Visuais Itaú Cultural 2008/2009. MAM Salvador – BA/2009***

Há uma *zona de tensão* criada pela disposição de vários corpos durante o *seção performático*, os quais se unem às pedras: mármore, granito, pedra-sabão, seixo e cristal, para criar o jogo de forças que impulsionam a performance *Itaçu*. Esses elementos são utilizados de diversas formas durante a ação, pois cada performer estabelece uma relação diferenciada com eles.

O trabalho se inicia quando um dos performers banha com álcool a pedra colocado no centro do espaço, incendiando-a em seguida. Assim, ocorre a abertura para o acontecimento. Os corpos nus começam suas ações particulares, por meio de *agenciamentos* estabelecidos entre a pele e a matéria. Um corpo carrega com dorso uma placa de pedra, ao mesmo tempo em que se arrasta pelo chão. Outro corpo se conecta a uma pedra pesada com os cabelos, puxando-a pelo espaço. Ainda compondo essa *zona de tensão*, uma performer se agencia a pedra, através das cordas que ligam o elemento aos seus seios, arrastando-a. Trata-se de um embate corporal, em que homem, mulher e pedra parecem se misturar, criando uma *zona indiscernível* entre eles. O corpo criado pela *corpo-Empreza* deseja atravessar, se misturar, ou ainda, romper com os limites entre pele e matéria, através de um estado de enfrentamento e exaustão.

<sup>225</sup> MARCASSA, Mariana. In: SCOVINO, Felipe; REZENDE, R.. **Coletivos. 1**. Ed. Rio de Janeiro: Circuito, 2010. v. 1.

Os corpos querem extrair os *perceptos* e *affectos* existentes nas ações estabelecidas entre pele e pedra, tornando-se, de certa forma, a própria matéria expressiva da obra, na medida em que se misturam a ela, gerando um corpo em “um estranho estado de indeterminação, um hesitar: não se sabe mais onde se encontra o sujeito-eu e o objeto-pedra”. (Marcassa, 2011, p. 27)<sup>226</sup>. A labuta dos corpos-pedras em seus embates traça uma linha indiscernível, de pura indistinguibilidade, em que os corpos se misturam em puro encontro de forças: a força da pedra em sua resistência com as forças da carne dos performers, que procuram movê-las com o corpo, através das mais exaustivas maneiras.

A matéria, então, amarrada à pele, parece expressar novamente, um desejo antropofágico, no que se refere à vontade de absorção gerada pelo poder da mistura, pois como afirma o próprio grupo: “Parece-me que as performances do EmpreZa buscam habitar uma tensão. Desejam atravessar a matéria, fodê-la, comê-la, furá-la.. Habitar a tensão, criar a tensão, fazer da tensão um estado performático”. (Marcassa, 2010. p.61)<sup>227</sup>. Ou seja, o desejo de se misturar à matéria, no caso, com as pedras, traçam uma das transversais que cria a *zona de tensão* instaurado durante o performar EmpreZa, que contribui para a sensação visceral gerada pelo acontecimento, de modo que essa junção promove *tensionamentos* e atritos com o encontro de forças contrárias, mas que se acoplam.

Assim, ainda como parte do mesmo conjunto de performances que compõem *Itauçu*, inicia-se outra ação. E então, após os trabalhos produzidos isoladamente com as pedras, os corpos partem para outro impulso. Agora vestidos como empresários, com calça, camisa social e gravata, os performers se colocam frente a frente e se olham por alguns instantes. Depois dessa primeira disposição, eles se despem, e iniciam com facas, uma série de traços que rasgam a própria pele, marcando o sangue. O movimento da faca na carne parte de baixo para cima do corpo, e se produz até a sua exaustão.

E finalmente, a última ação se inicia fechando o acontecimento. Os performers nus giram com as pedras, que estão costuradas na carne com arame. Os corpos giram até a exaustão, livrando-se das pedras. A pedra central volta a ser incendiada e o

<sup>226</sup> MARCASSA, M.P. **Que corpo é esse? Grupo EmpreZa: sensações de uma experiência-terreiro**. 2011.78.f Dissertação de Mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil.

<sup>227</sup> MARCASSA, Mariana. In: SCOVINO, Felipe; REZENDE, R.. **Coletivos. 1**. Ed. Rio de

público recebe cristais que serão batidos uns nos outros, enquanto a pedra é queimada. O ritual criado pelo performar-*EmpreZa* encerra-se.

### ***Arrastão - Avenida Paulista – São Paulo - SP /2009***

Um corpo que literalmente se arrasta. A performance *Arrastão* se baseia, justamente, na imagem de um performer engravatado, que rasteja pela Avenida Paulista.

O corpo vai até o seu limite de esgotamento, pedindo passagem pelas ruas. Ele rasteja pelo chão, gerando estranhamento ao público que passa. O espaço público fica questionado pela ação desse *corpo/arte* esgotado, que transpira, suando em sua caminhada incessante. Pergunta-se: como se dá o trabalho de arte na rua? Quais são as particularidades da performance realizada no concreto da cidade, sendo assistida pelo público que invade o acontecimento, na medida em que é surpreendido pelo corpo performático? O próprio *EmpreZa* responde sobre essa particular diferença, no que se refere à potência da obra de arte para além dos limites da galeria:

gostamos da rua, de fato. Na rua, no meio dos prédios, entre os transeuntes, a performance revela significados muito potentes. Quando estamos na rua, não vemos só a rua; vemos tudo ali (cada pessoa, cada construção, cada veículo, etc) como elementos de uma poética que pode ser contundentemente política, e usamos isto. Dentro de uma galeria não encontramos esta força, esta riqueza física e simbólica que vem do espaço ao redor, como acontece nos espaços abertos.<sup>228</sup>

A vivência pela arte com o *público* da rua, que naquele momento, não esperava ou não se dirigia para alguma experiência artística e estética, ocorre de forma imediata: na participação direta e indireta daqueles que observam ou se adentram, ativamente a ação. Trata-se da surpresa que advém do inesperado, daquilo que é imprevisível, do efêmero que se tornam, por conseguinte, fortes catalisadores do jogo da performance.

A performance na rua se encarrega de dar continuidade a busca pelo deslocamento da arte para os lugares que não são destinados à obra, também de mover os pedestais destinados às galerias, aos teatros e aos museus. São trabalhos que problematizam a questão que envolve a arte e sua intrínseca ligação com a vida, arte/vida, ao passo que se enfatiza a dessacralização da arte, a partir da consideração

---

Janeiro: Circuito, 2010. v. 1.

<sup>228</sup> Grupo *EmpreZa*, entrevista cedida à autora, abril de 2013.

da cidade e das relações sociais de seus indivíduos como elementos que constituem as ações e a concretude do trabalho.

Compreende-se, dessa forma, a veemência do conjunto que propõe a horizontalidade dos elementos da criação, que se evidencia por meio de uma experiência de compartilhamento. Possibilita a criação de um espaço sem hierarquias entre artistas, pedestres da rua e da própria cidade, onde todos compõem o trabalho, no mesmo grau de importância. Os trajetos marcados pelo corpo que rasteja se distingue como um vetor, com uma espécie de linha de fugas, que é traçada na multiplicidade da cidade, tal qual a noção de rizoma conceituado por Deleuze e Guattari:

como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura.<sup>229</sup>

Dessa forma, priorizam-se os encontros e desencontros que reconfiguram as paisagens urbanas, por meio da multiplicidade dos olhares que se voltam para ação, como forma de observar a partir de outro viés, a própria cidade.

---

<sup>229</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1 São Paulo: Editora 34, 2011, p. 18



Fig. 24 Arrastão  
Fonte: Prêmio IP de Arte

Leva-se em consideração a paisagem urbana como algo que já é vivo e presente, acredita-se que seja mais contundente a terminologia adotada pelo grupo *Corpos Informáticos*, *Composição Urbana* (CU), ao passo que a denominação *Intervenção Urbana* parece ressaltar ainda mais o artista, do que a cidade, e não se trata de um caso que possibilita sobreposições. Por isso, optou-se pela composição, no compor com a cidade, assim, afirma Bia Medeiros:

A composição urbana compõe, irrompe da terra como semente forte, levanta o húmus e se instala na respiração da urbis. Traz consigo a lembrança da árvore e afunda prolongamentos na pedra dura e verdadeira da realidade podre. Ela se pretende rizoma (já nasce com vontades intelectuais deleuzianas!) (...) *Composição Urbana*, nem intervenção, nem interferência.<sup>230</sup>

<sup>230</sup>AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org). **Corpos Informáticos. Performance, corpo, política**. Ed. do Programa de Pós-graduação em Arte, Unb, 2006,p.147

Tratou-se de enfatizar a visão rizoma do trabalho da arte, realçando o seu conjunto e sua totalidade. Compor é trabalhar em um espaço que já existe como possibilidade estética, respeitando e acariciando<sup>231</sup> a memória que pertence ao local. São meios de participar de forma intrínseca à cidade, às ruas, os chafarizes, às praças, aos pontos de encontros e de aglomerados que tecem o cotidiano e da paisagem estética dos passantes.

Assim, as ações propostas pelo *corpo-Empeza*, sobretudo as que são direcionadas para a rua, interagem diretamente com a memória de cada espaço, ao mesmo tempo em que constroem pelo imaginário, o presente, reconfigurando-o e lançando um olhar sobre o específico local, flexibilizando em conjunto, passado e presente, num puro devir.

---

<sup>231</sup> Refere-se à ideia de performance como carícia adotada por Bia Medeiros. Ibid.

## 6.0

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*quanto mais perto do fim,  
um começo.  
como fazer quando a conversa  
e a escrita  
são infinitas?*

*eterno  
ritornelo..*

*desgasto a palavra  
até o seu avesso.*

*chego ao fim de uma experiência-limite  
fecho a sua passagem  
como um buraco abismal  
aberto,  
sangrando em sua  
hemorragia.*

*onde estão as portas de saída  
das quedas?  
vertigem  
em que meto.*

*não, não concludo.  
retorno,  
retrocedo  
encerro: tudo pelo meio.<sup>232</sup>*

A escrita dessa cartografia teve como intuito discutir o complexo campo da performance, através das relações e proximidades estabelecidas entre os trabalhos e a poética de Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo EmpreZa. Para isso, foi desenvolvido o termo *zona de tensão*, o qual deu suporte às conexões traçadas entre tais artistas: suas pontes de contatos e disparidades.

Tratando-se de um tema tão inapreensível, em que as certezas e as conclusões se esvaem nesse terreno vertiginoso, essa dissertação buscou refletir sobre os trabalhos dos respectivos artistas através da articulação dos específicos estudos de: Blanchot, Deleuze e Guattari, José Gil e Suely Rolnik. Possibilitaram-se particulares formas de interpretação das obras, as quais foram sustentadas a partir das ligações traçadas entre os conceitos.

Contudo, compreende-se que a escrita, assim como a discussão proposta, não se encerra no ponto final sugerido pela conclusão. Dentre todos os pontos discutidos, permanece a certeza, pois como diz Blanchot: trata-se de uma conversa infinita. Por isso, questiona-se: como concluir? Seria possível fechar a abertura desse buraco sem fundo, escavado incansavelmente pelas interrogações de obras tão provocativas, que sempre desfolham séries de perguntas inesgotáveis. Considera-se que seja, justamente, essa noção do círculo infinito, que faz desses trabalhos fontes inexauríveis.

Por isso, é partir das palavras de Deleuze e Guattari, que tateia-se os vestígios de outra conclusão: tais obras são espécies de *linhas de desterritorialização*, que se traçam no território instável da arte contemporânea, provocando constantes reterritorializações, de modo que abrem incessantemente uma série de possibilidades.

Mas ao passo que também fiz dessa pesquisa uma legítima *experiência-limite*, à qual me dediquei inteiramente, posso afirmar que sinto a exaustão e o pouco fôlego de meu corpo entregue à escrita, o qual agora executa o encerramento do verbo. Compreendo, portanto, a necessidade do fim. Mas sinto a liberdade para dizer nesse espaço destinado às finalizações, que, durante todo esse processo de dois anos e meio, o *sujeito pesquisador* não trabalhou distanciado de seu *objeto estudo*. Porque sim, eu me envolvi com os trabalhos, apesar de não tê-los presenciado. O mergulho nas atmosferas das obras, tão intrínsecas à vida e às escritas dos artistas, ainda reverbera em meu corpo intensamente. Logo, me deparei com esse entrelaçamento do meu corpo e aos trabalhos, na complexidade que nasce desse envolvimento. Assumo aqui o risco dessa implicação. Realço ainda, o desafio ao qual me coloquei: o de falar sobre a problemática da performance dentro do espaço acadêmico. Sim, falo também sobre minha *experiência-limite* e do meu estado de tensão, mediado pelos riscos: de restringir o amplo campo da performance ou de definir e fechar as várias possibilidades de visões que residem nas análises das obras.

Por isso, considero que a cartografia se finaliza por meio desse *eterno retorno* presente no ato da própria escrita, que possibilita a afirmativa de que essa dissertação se encerra como um processo. Escrita *work-in-progress*? Talvez, mas como o fim é necessário, pretendo compreender o ponto final fazendo pausa da respiração da escrita.

---

<sup>232</sup> Fragmento do meu diário de pesquisa paralelo.

Como foi tratado ao longo do trabalho de performers, houve uma primeira necessidade de partir de uma maior discussão sobre a própria arte da performance, sobretudo, no que se refere à ideia do corpo, doravante, corpo/obra. Assim o primeiro capítulo abordou a dimensão interrogativa da performance, apresentando a potência existente no corpo, que é considerado na performance, o principal dispositivo para o acontecimento dessa.

Apontou-se, também, a busca pela não representatividade, já que a performance procura romper com qualquer ideia de espetáculo ou de representação. Ou seja, trata-se de uma arte atrelada à vivência e vice versa, que compõe o complexo contexto arte/vida. Com esse esforço em eliminar o espetáculo, e por sua vez, o espectador, a recepção dessa arte, torna-se problematizada, pois se embaralham os papéis entre artista e público. A perturbação dessa relação estabelecida entre artista, público e obra, seja sujeito e observador ao mesmo tempo, gerando a perturbação do acontecimento (Duve, 2001)<sup>233</sup>. Logo, o público não assiste passivamente à obra, pois ele experiencia o trabalho de arte, tornando-se, doravante, um coparticipante.

No segundo capítulo, foi abordada a questão da visceralidade presente nas performances dos anos 60 e 70, as quais são permeadas pela noção do risco iminente do corpo do artista. Esse capítulo nasceu de um questionamento presente desde minha iniciação científica: quais eram os motivos e pulsões presentes no corpo desses artistas, que se arriscavam radicalmente em seus trabalhos performativos? Parte-se, então o capítulo *o grito da carne*, que discute os limites da pele, através dos trabalhos de Acionismo Vienense, Vito Acconci, Chris Burden, que são alguns dos artistas que iniciam esse movimento das performances *caruais* ou viscerais. Dentro disso, apoiou-se nos conceitos, de *Corpo sem Órgãos* e *experiência-limite*, que se afloram em conjunção ao estudo das obras. Chega-se a um ponto em comum, que irá articular os pontos de contatos estabelecidos entre Beuys, Abramovic, e o EmpreZa, o qual se constituiu na possibilidade de uma *zona de tensão*, que se instaurou na relação de forças exercidas pelo corpo, durante o acontecimento. Tal zona permite, por sua vez, a construção do diálogo estabelecido entre as obras e os conceitos, traçando as discussões.

---

<sup>233</sup> DUVE, Thierry de. **Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique - in dan graham - œuvres [cat.]** Paris: MAM de la Ville de Paris, 2001.

Depois desses capítulos iniciais, adentra-se ao universo de cada artista. Assim, os capítulos terceiro, quarto e quinto, são direcionados, respectivamente, à complexidade presente no ideal arte/vida de: Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo EmpreZa. Discute-se, portanto, as particularidades existentes em suas poéticas, realçando os pontos importantes e peculiares que tangem suas obras.

Mergulhei no universo de cada um: Joseph Beuys, *o artista ferido*, que une sua arte à revolução, trabalhando com seu arsenal tão peculiar: feltro, gordura, peles etc. *A linha de desterritorialização* traçada por suas obras, que se cruzam e se diferem da *atitude fluxus*, grupo que acompanha a tensão de sua dor, a qual urgiu em suas obras e ações, a fim de remediar as linhas destrutivas do mundo. A artista do leste europeu, Marina Abramovic, a qual se considera a “avó da performance” e que faz de seu corpo intenso uma legítima *experiência limite*, pois trabalha com as potências da carne, as quais são afloradas pela vulnerabilidade de seu corpo em tensão. E por fim, a última submersão, que acontece mediante à intensidade do grupo EmpreZa, esse grupo que se articula através da força de um *corpo coletivo*, o qual fecha a dissertação por meio de uma entrevista, realçando a própria fala do grupo em relação às discussões levantadas por essa pesquisa.

E enfim, após o mergulho na atmosfera poética desses artistas, volto à emersão. Compreendo como alguns dos debates levantados por ambos convergiram para a força inerente à própria arte, a arte/vida. Então, o ideal de transformação pela arte, já não se torna distante, ou utópico, mas sim, possível, ou até mesmo, inevitável. Uma vez que, a transformação sutil recorre ao ser que se descobre, através do experimentar das *pequenas percepções*, que inundam qualquer corpo e se faz disponível, ou como fala Abramovic, vulnerável. Vulnerabilidade que permite a junção entre coparticipante e obra, na medida em que esta o abarca, pois:

o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os percpetos e visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto.<sup>234</sup>

Portanto, essa cartografia se encerra a partir desse pressuposto, o da possibilidade existente no movimento e na mudança, como qualidades inerentes à arte. De um corpo/obra que lança o seu grito, e do corpo disponível, que o apanha.

## Referências Bibliográficas

ACCONCI, Vito. Some notes on peopled space. In: *Luces, cámara, acción (...)* *Corten!* (cat.) IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia. [s.d.] (Artigo de 1977).

\_\_\_\_\_. Steps into Performance (And out). In: *Luces, cámara, acción (...)* *Corten!* (cat.) IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia. [s.d.]

\_\_\_\_\_. Peopled Space – performing myself through another agent. *Avalanche Magazine*. n.6, p. 30-31, fall 1972.

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org). *Corpos Informáticos. Performance, corpo, política*. Ed. do Programa de Pós-graduação em Arte, Unb, 2006.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma histórica concisa*. São Paulo: 2001.

ARENDT, Hannah. *Eichmman em Jerusalém*. São Paulo: 2001.

\_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. trad. de André duarte de macedo. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 1993.

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: Willer, Cláudio (Org) *Escritos de Antonin Artaud*. (Col. Rebeldes e Malditos), Porto Alegre, Ed, L&PM, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.

---

<sup>234</sup> DELEUZE; G. GUATARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010,p. 207.

BENJAMIM, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BERNSTEIN, Ana. *A casa com vista para o mar de Marina Abramovic*. Entrevista a Ana Bernstein. *Sala Preta*, 2003, n. 3, p. 132-40.

\_\_\_\_\_. (2005) *Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein*. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/links/309045>> Acesso em: out. 2012

BIESENBACH, VISCONTI, Jacopo C. (org). Entrevista com Marina Abramovic. *Back to simplicity: Marina Abramovic*. Catálogo da Luciana Brito galeria, 2010.

BLANCHOT, M.; MOURA JÚNIOR, J. *A conversa infinita - 2 a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BORER, A.; SCHIRMER, L.; BISCHOT, B. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato; GUINSBURG, Jacob. Do Teatro à Performance: aspectos da significação da cena. In.: GUINSBURG, J.: *Diálogos sobre teatro*: Armando Sérgio da Silva, org. – São Paulo: EDUSP, 1992.

CYPRIANO, Fábio. *Leia a entrevista de Marina Abramovic na íntegra*. São Paulo: Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml>> Acesso em: mar. 2012

DANTO, Arthur C. Perigo e perturbação: a arte de Marina Abramovic. VISCONTI, Jacopo C. (org). *Back to simplicity: Marina Abramovic*. Catálogo da Luciana Brito galeria, 2010.

DUVE, Thierry de. *Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique - in dan graham - œuvres [cat.]* Paris: MAM de la Ville de Paris, 2001.

\_\_\_\_\_. *Essais Datés. 1974-1986*. DUVE. *Essais datés I: 1974-1986*. Paris, E.L.A., 1987, p.204

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE; G. GUATARI, F. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 São Paulo: Editora 34, 2011

\_\_\_\_\_. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2 São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3 São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4 São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed.34, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Anti- Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Calvim, 1996.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010.

DORLÉAC, Laurence Bertrand. *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. Paris: Gallimard, 2004.

\_\_\_\_\_. *Essais datés I 1974-1986*. Paris: La différence, 1987.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GARDNER, James. *Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance, do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.

PHELAN, Peggy. Marina Abramovic: Elevating the Public, in conversation with Adrian Heathfield. In: HEATHFIELD, Adrian. *Live: art and performance*. Routledge, 2004.

MARCASSA, M.P. *Que corpo é esse? Grupo Empreza: sensações de uma experiência-terreiro*.2011.78.f .Dissertação de Mestrado em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991

NITSCH, Hermann. *Das Orgien Mysterien Theater*. Museum Modern Kunst Stiftung Ludwig Wien. Luxembourg, 2004.

PHELAN, Peggy. *On Seeing the Invisible: Marina Abramović's The House with the Ocean View*. Live Art and Performance. Ed. Adrian Heathfield. London: Tate Publishing, 2004. 16-27.

ROLNIK, S. *Afinal, o que há por trás da coisa corporal?*

Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade> Acesso em: mar.2012

\_\_\_\_\_. *Geopolítica da cafetinagem*.

Disponível em: <http://www.crprj.org.br/documentos/2006-conferencia-suely-rolnik.pdf>

Acesso em: mar. 2012

\_\_\_\_\_. *Instaurações de Mundos*.

Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/>> Acesso em: mar. 2012

\_\_\_\_\_. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*.

Disponível em:<<http://caosmose.net/suelyrolnik/>> Acesso em: mar. 2012

\_\_\_\_\_. *Subjetividade Antropofágica*.

<<http://caosmose.net/suelyrolnik/>> Acesso em: mar. 2012

ROSENTHAL, Dália . *O Elemento Material na Obra de Joseph Beuys*. 2002. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas..

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SCOVINO, Felipe; REZENDE, R.. *Coletivos*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Circuito, 2010. v. 1. 128p.

STILES, Kristine, KLAUS, Biesenbach; ILES, Chrissie. *Marina Abramovic*. London: Phaidon Press Limited, 2008.

SÜSSEKIND, F., DIAS, T. e AZEVEDO, C. (org.) *Vozes femininas – gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003

TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys*. Nova Iorque: Guggenheim Museum, 1979.

WARR, T. & Jones, A. *The Artist's Body*. Londres: Phaidon, 2000

WEIBEL, Peiter. L'actionnisme viennois 1960-1971. *In Art Press, Vienne*. Edição Especial. 1989.

## Apêndice A: Entrevista com grupo EmpreZa

### 1 - Quem são os atuais integrantes do EmpreZa e quais artistas já passaram pelo grupo?

Os atuais integrantes são: Aishá Kanda, Helô Sanvoy, João Angelini, Marcela Campos, Paul Setúbal, Paulo Veiga Jordão, Rava, Rafael Abdala e Thiago Lemos.

Já participaram do grupo: Alexandre Pereira, Babidu, Bia Miranda, Fábio Tremonte, Fernando Peixoto, Keith Richard e Mariana Marcassa.

### 2 - Ao assistir as performances do EmpreZa, torna-se impossível, não notar a força do corpo. Como vocês entendem o *corpo/arte* dentro da poética estabelecida por vocês?

Primeiro, é preciso salientar que por “Performance” entendemos os trabalhos, os quais o corpo está de fato presente. A produção do GE também envolve fotos, vídeos, etc. Trabalhos que surgem de performances, que contém um explícito conteúdo “performativo“, mas não são necessariamente performances.

A Performance sempre usou o corpo como elemento político em sua poética. O corpo é uma política, como sabemos. Pensamos o corpo como sendo o material primeiro, a porção da materialidade do mundo a qual chamamos de “eu“; o corpo é o material mais pobre, mais evidente, mas também, é o mais rico e mais carregado de significados. Sabemos que as sociedades, historicamente, operam através de algumas formas de apropriação, reelaboração e controle dos corpos, de onde Foucault elabora sua ideia de *corpo dócil*. O corpo na performance contemporânea nasceu como uma rebeldia contra esse corpo dócil, contra esse controle externo, estatal, institucional, em favor de uma *resistência* do corpo que fosse poética e também política.

Porém, para pensar as performances do GE, temos que considerar que, tradicionalmente, algumas performances utilizam o corpo, sobretudo, como presença significativa na ação. Mas em outras performances, o corpo é considerado em sua materialidade, como “carne“: performances em que o corpo não é apenas um agente da ação, mas também a própria matéria e o espaço dessa ação; performances em que a ação volta-se contra o corpo, contra a sua carne. Desde o final dos anos de 1950, vemos as performances que usam, por exemplo, signos como a dor e a exaustão físicas, ou ainda cortes, perfurações, tecidos e fluidos corporais, etc. Essas

performances *caruais*; que além de uma poética (uma força) do corpo, desenvolvem uma poética (uma força) da carne, são a base e a opção de trabalho principal do Grupo EmpreZa. Claro que, se o corpo é uma política, a carne também o é.

**3 - Performances como *Sangue Bom*, *Descarrego* – *Eu como você*, *Arrastão*, entre outras, lidam com a tensão e o risco, na medida em que colocam o corpo dos performers em situações extremas. Poderíamos chamar de *experiência-limite* do corpo? Há uma busca por esse enfrentamento nas performances do grupo, em que o exceder-se é o limite?**

As coisas devem ser colocadas na medida certa: por exemplo, a questão do risco. Não somos obsessivos com segurança, mas também não gostamos de nos submeter a riscos irresponsáveis. Nossas performances envolvem sempre níveis de risco que são pensados anteriormente, e considerados além daquilo que nós suportaríamos. Cada um do grupo tem seus próprios limites quanto ao seu corpo e nós levamos isso em consideração. Alguns suportam mais os exercícios de força, outros suportam mais a dor, outros conseguem ser mais tranquilos quanto a cortes e perfurações, etc. Cada qual participa tencionando os seus limites, aceitando correr os seus próprios riscos. É essa diferença e essa somatória de limites do corpo e da cooperação entre os corpos que possibilita a nossa existência como *corpo coletivo*, e é o que proporciona ao GE construir sua poética.

Trabalhamos sim com a ideia de “tensão“. Pensamos ações que são propositalmente tensas, e também gostamos da ideia do “extremo“, embora um extremo mais ligado à noção de “extremidade“ do que de “extremismo“. Gostamos de atuar na extremidade do suportável com os nossos corpos, por exemplo. Talvez, seja isso que você chame de *experiência-limite*. Durante uma performance existe sempre, a todo o tempo, uma negociação (que pode ser um *enfrentamento* do performer com o seu corpo), o artista negocia impondo ao corpo, estados que ele instintivamente rejeita, e deve fazê-lo sempre ouvindo e reagindo à resposta que, também, a todo o tempo seu corpo lhe dá; o artista deve desenvolver estratégias para fazer seu corpo ceder, para convencer o seu corpo à ação, deve contornar as durezas do corpo. E você pergunta: “exceder-se é o limite?”. Achamos que “excesso”, talvez não seja o caso. Não queremos exceder os limites, mas brincar com eles, movê-los, talvez, deslocá-los, mas não excedê-los. Acreditamos em extremos, em tensão e radicalidade, mas talvez não em excessos.

**4 - Alguns estudiosos da performance, como Roselee Goldberg, e Laurence Bertrand Dorléac, apontam as grandes guerras do século XX como eventos que desencadearam o grito de resposta da performance diante a tais catástrofes. Na opinião de vocês, esses eventos influenciaram de alguma forma, a performance art no Brasil? Ou lidamos com outras questões? Quais são os gritos de resposta que o Empreza reverbera em seus trabalhos?**

Essa ideia talvez faça sentido. O grupo Gutai iniciou seu trabalho no Japão, dez anos depois da bomba de Hiroshima. Quem vê as fotos feitas depois da explosão nuclear se espanta com a absoluta *ausência de corpos*. O corpo ausente se tornou um elemento forte no imaginário do pós-guerra, por um lado, isso foi por causa das bombas de Hiroshima e Nagasaki e, por outro, também pelo que se descobriu nos campos de extermínio, em que a máquina nazista cremava incessantemente em seus fornos os cadáveres do holocausto. Nesse sentido, o ressurgimento da performance no final dos anos 50, pode ser visto se quisermos, como uma *presença* do corpo na obra de arte que respondia àquela *ausência*.

Podemos pensar ainda, um pouco mais longe e ver que a presença do corpo na performance é, a todo o tempo e em diversos contextos, uma contraposição poético/política, não só uma noção ideal, ou um fato de controle institucional do corpo, como já foi dito, mas também várias ameaças de uma ausência desse mesmo corpo. Por exemplo, não seria absurdo imaginar que, de algum modo, no Brasil, as performances dos anos sessenta e setenta respondiam mais prontamente com corpos presentes às ausências promovidas pelo regime militar. Também podemos pensar que, ainda hoje, dentre os muitos vetores poéticos que habitam as performances atuais, podemos encontrar também esse vetor, que seria uma resposta às novas ameaças de ausência do corpo (novos tipos de iminência de desaparecer) os quais padecemos na contemporaneidade.

No que tange à poética do GE, embora incorpore essa resistência ao controle e à ausência do corpo, trata-se de modo geral, da *alteridade*. Pensamos no corpo, em suas relações com aquilo que ele não é. Nossa poética trabalha, fundamentalmente, com signos que surgem, por exemplo, quando colocamos corpos em relação. Por isso, muitos de nossos trabalhos são executados por uma dupla de performers: nesse caso a dupla é o signo da alteridade (como já vimos em Abramovic/Ulay), cada qual vê o outro como coisa externa a si, como o não eu, sabendo que o outro o vê e o julga

da mesma maneira. Nesses e em outros trabalhos, tratamos poeticamente da falta de concordância, da “dureza” dos vários sentimentos e situações de enfrentamento (particularmente dos jogos de poder) que advém dessa lida com a alteridade.

**5 - Nota-se o trabalho com certos materiais em algumas performances, como a pedra, a bacia, a carne, o fogo, entre outros, os quais compõem a atmosfera performativa. Como tais elementos interferem no corpo dos performers e vice-versa?**

Beuys costumava dizer que os materiais têm “forças” latentes, e que o artista põe essas energias em ação quando se apropria desses materiais e os dispõe no modo poético, claro que falamos de força poética. Os materiais interessam ao GE por sua força poética, pelo que eles podem significar na trama de possibilidades da obra. Podemos exemplificar citando a preferência que temos por materiais ditos *pobres*: terra, água, fogo, parafina, sangue, cabelos, saliva, lâminas de barbear, agulhas hospitalares, objetos ordinários de uso cotidiano e doméstico e etc. Somos pouco tecnológicos e avessos a materiais dispendiosos. Gostamos dessa pobreza (sempre um signo político) em que os materiais simples evocam; mas pobreza não é o único vetor poético, ali há outros vetores poéticos, outras possibilidades simbólicas (um campo muito rico) que estão latentes nessas matérias, particularmente, quando as colocamos em contato com o nosso corpo, quando incorporamos ali naquela consciência da alteridade que foi citada. Gostamos de lidar com as forças desses encontros.

**6 - O EmpreZa marca sua presença pela criação de trabalhos coletivos. Como se dá a criação coletiva do grupo?**

Somos horizontais, sem hierarquia ou qualquer mecanismo de distinção e/ou controle interno. Sem líder ou estrela. Somos um Corpo-sem-órgãos (no sentido artaudiano e deleuziano). Somos pura carne.

Fazemos reuniões (i) regulares (a assiduidade varia) para bater papo e trabalhar. Nas reuniões de trabalho, discutimos propostas de performances, essas discussões prosseguem depois, online e fazemos laboratórios corporais para o desenvolvimento gestual de algumas performances, processo que chamamos *Bodystorming*.

As performances sempre surgem da idéia inicial de alguém: um tema, uma palavra, um gesto, uma imagem, um problema. A partir daí, começamos a apresentar ideias que são sempre muito maltratadas, questionadas, rebatidas para ver se resistem. As idéias só são adotadas se, depois de muito “apanharem” do coletivo e ainda restarem vivas: assim a performance se constrói. Não importa, no processo, quem dá mais ou menos ideias, pois ao final serão adotadas; não consideramos que as idéias pertencem a quem as produz: uma vez lançada na discussão, à ideia passa a ser de todos. Logo, todos são autores da performance, igualmente.

No processo de criação, focamos no rigor conceitual e poético do que está sendo proposto. Pensamos os gestos e as ações segundo seu potencial de significados, e eliminamos tudo e qualquer coisa que não seja o essencial. Eliminamos, por exemplo, tudo o que seria narrativo, descritivo ou interpretativo. Nossos trabalhos, assim, em sua maioria, se constituem de gestos que se prolongam ou se repetem, procurando, nessa concisão, obter o máximo de expressão poética.

**7 - Como o EmpreZa dialoga com o espaço público? Por exemplo, quais são as particularidades dos trabalhos realizados na rua? Os limites do espaço público ainda são, de certa forma, questionados pela performance?**

É preciso dizer que a rua é um espaço segmentado e controlado como qualquer outro espaço. É um espaço político, é “o” espaço político. Mas é mais permeável aos movimentos, pois é um espaço mais dinâmico. É mais fácil implantar ali algo fora da ordem (embora não necessariamente fora da lei). Trabalhamos em diversos espaços: públicos ou privados, fechados ou abertos (também trabalhamos na natureza: rios, campos, bosques...), mas gostamos da rua, de fato. Na rua, no meio dos prédios, entre os transeuntes, a performance revela significados muito potentes. Quando estamos na rua, não vemos só a rua; vemos tudo ali (cada pessoa, cada construção, cada veículo, etc...), como elementos de uma poética que podem ser contundentemente política e usamos isso. Dentro de uma galeria não encontramos essa força, essa riqueza física e simbólica que vem do espaço ao redor, como acontece nos espaços abertos.

**8 - A *performance art* traz em sua história, uma relação, mesmo que indireta, com ideais políticos. Artistas como Joseph Beuys e Marina Abramovic, são alguns desses exemplos, pois acreditam no ideal de *transformação* pela arte. Como o EmpreZa vê essa questão da *transformação*? Tal ponto é de certa**

**forma, almejado nos trabalhos de vocês? Levo em consideração as performances demasiadamente provocadoras do EmpreZa, as quais podem gerar um arrebatamento ou um choque no público, o qual parece sair afetado, no mínimo reflexivo, do trabalho.**

Como já foi dito, acreditamos que a performance é essencialmente política, e que nosso trabalho também o é. Nesse sentido, acreditamos que as dimensões poéticas e as dimensões políticas, em nossa obra, são forças profundamente intrincadas umas nas outras. Por exemplo, nossa forma de organização coletiva é o primeiro elemento de nossa poética (de maneira que o próprio grupo é uma obra, um *work-in-progress*): essa nossa organização coletiva não hierárquica, não meritocrática, não comercial, não ligada a noções de autoria e propriedade, não sucumbida aos jogos de poder; uma quase utopia, ou uma micro-utopia, que é uma estrutura coletiva independente, anárquica e auto-gerida. Consideramos que, mais do que uma proposta de configuração, há aí um signo poético muito potente que joga contra todas as estruturas hierarquizadas e imersas em trâmites de micro e macro poderes que compõem nossa realidade contemporânea. A configuração coletiva do GE é proposta, assim, sempre em jogo de antítese com as individualidades e hierarquias sociais e institucionais, incluindo aí, o campo ou o sistema da Arte. Somos um coletivo que trabalha nesse *work-in-progress* que é sustentar essa antítese, sustentar essa configuração (e postura) coletiva *estranha* como atitude política e como gesto poético.

Acreditamos que a arte transforma porque a arte *move*, a arte tem aquilo que os antigos latinos chamavam de *movere*, que é a capacidade de nos mover. Se a arte move é porque é uma força e as forças transformam. Nesse caso, o movimento transformador ocorre no espírito, como *comoção*. A arte tem o poder de co-mover, de fazer com que os espíritos se comovam (movam-se juntos). Os movimentos do espírito, claro, revelam-se depois nos movimentos dos corpos; isso também é política. Esses movimentos são sempre transformadores; e cada um tem sua visão do que é essa transformação e de como ela acontece. A aspiração de Beuys, em ver cada sujeito como um artista, mostra uma dessas visões. O GE, embora creia na transformação, não sabe propor ou direcionar essa transformação; não sabe dizer o que deve ser transformado e nem no que se transformar. Propomos uma postura reflexiva e crítica em relação aos corpos (individuais e coletivos) e à carne, mas não adotamos ideais programáticos, nem definimos parâmetros políticos (por exemplo,

não achamos que nossa forma de *corpo coletivo* seja necessariamente um ideal a ser adotado por toda a sociedade). Para nós, a transformação não é “teleológica“, ou seja, não é o meio para se chegar a um fim ou alguma coisa, estado ou lugar definidos. A transformação é uma realidade em curso, é um processo que é, em si mesmo, talvez, mais importante do que os resultados. É preciso estar atento e forte, já se sabe disso.

Trabalhos como “Jóias“ em que uma mulher manuseia objetos tendo dez agulhas de ouro enterradas nas pontas de seus dez dedos; ou “impetrabilidade“ em que corpos nus chocam-se no ar, como projéteis, experimentando-se mutuamente em sua dureza , são inegavelmente políticos. *Arrastão*, um executivo se arrastando por um quilômetro na Av. Paulista, ou *Sua Vez*, que dois executivos sentados, um diante do outro, trocam tabefes até que um desista e ofereça o armistício, são políticos. É difícil nos lembrar de um único trabalho nosso que não operasse com fortes metáforas políticas. Mas esses trabalhos políticos funcionam? Eles movem, ou comovem quem os vê? Eles transformam, mesmo que não saibamos que transformações são essas? Esperamos que sim.

*Grupo Empreza: Goiânia/Brasília/Rio de Janeiro, Abril de 2013.*