

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

JÉSSICA LACERDA

**VESTÍGIOS DO MEU CORPO:
uma investigação sobre a visibilidade da *performance* na arte contemporânea**

CAMPO GRANDE – MS

2023

JÉSSICA LACERDA

VESTÍGIOS DO MEU CORPO:

uma investigação sobre a visibilidade da *performance* na arte contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para a obtenção do grau de Mestra em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Linguística e Semiótica.
Linha de pesquisa: Práticas e objetos semióticos.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eluiza Bortolotto Ghizzi.

CAMPO GRANDE – MS

2023

JÉSSICA LACERDA

VESTÍGIOS DO MEU CORPO:

uma investigação sobre a visibilidade da *performance* na arte contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para a obtenção do grau de Mestra em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Linguística e Semiótica.
Linha de pesquisa: Práticas e objetos semióticos.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eluiza Bortolotto Ghizzi.

Campo Grande, MS, ____ de _____ de _____.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Eluiza Bortolotto Ghizzi (Orientadora — Presidente)

Doutora pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande

Prof.^a Dr.^a Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas (Avaliadora — Membro Titular)

Doutora pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo
Faculdade de São Bento, São Paulo

Prof.^a Dr.^a Sueli Maria Ramos da Silva (Avaliadora — Membro Titular)

Doutora pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande

Para a vida que pulsa em nós.

AGRADECIMENTOS

*Onde encontro os elos?
que de tão singelos
aos poucos
formam
o meu nó,
mas sem dó
apertam os pontos
e revelam os contos
que habitam em nós
[...]*

À minha orientadora, a professora Eluiza Bortolotto Ghizzi, pela orientação sempre enriquecedora e sensível, por sua generosidade e seu olhar atento, por seus incentivos constantes, pela oportunidade destinada, por ter acreditado em mim. Às professoras Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas e Sueli Maria Ramos da Silva, pelas contribuições valiosas. A todos do programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, por promover um ambiente de contínuo exercício do pensamento, pelo apoio e suporte durante todo este período. A todos os pesquisadores, pensadores, filósofos e artistas que compõem esta pesquisa.

A todos que se fizeram corpos de afeto durante este período. Ao Adriano, pelo amor dedicado a mim. Aos meus queridos amigos que se fizeram presentes, mesmo em minha ausência. Aos colegas de mestrado, pelos diálogos sinceros, em especial à turma de escrita criativa e à professora Michele Eduarda de Sá Brasil, pela preciosa partilha dos escritos de nossas almas. Aos artistas, curadores e poetas que me iluminaram no transcorrer desta caminhada.

A todas as mulheres da minha família, pela força e coragem que refletem em mim,
é por vocês que avanço.

Porque a vida não é uma marcha ou um fluxo uniforme e ininterrupto. É feita de histórias, cada qual com seu enredo, seu início e movimento para seu fim, cada qual com seu movimento rítmico particular, cada qual com sua qualidade não repetida, que a perpassa por inteiro.

— John Dewey.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar os processos de significação ligados à *performance* na arte contemporânea, na qual o corpo participa como meio, guia de processo e produto artístico, tornando-se um importante eixo das proposições artísticas acerca do corpo presente. Para tal, apoio minha pesquisa em estudos teóricos sobre a *performance* e sobre o corpo como mediação para experienciar o mundo e produzir significado; esses são tomados como base para um breve estudo sobre um conjunto de obras selecionadas como corpus para análise de sua relação com o corpo-artista. Inicialmente, para os estudos teóricos sobre *performance*, recorremos aos estudiosos Jorge Glusberg (2013), Renato Cohen (2013), Roselee Goldberg (2015), Regina Melim (2008), Giulio Carlo Argan (1992) e Michael Archer (2012), além de outros teóricos que nos permitiram conduzir uma reflexão acerca do tema. Para refletir sobre os processos de experienciar o mundo por meio do corpo, num primeiro momento, buscamos aporte teórico nos estudos sobre a arte como experiência de John Dewey (1859-1952), na fenomenologia de Charles Sanders Peirce (1939-1914), tal como aparece nos estudos de Ivo Assad Ibri (2015), bem como nos estudos sobre o corpo de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Christine Greiner (2005) e Henri-Pierre Jeudy (2002). Em um segundo momento, pensamos as potencialidades do corpo como espaço de/para construções de sentido, com o aporte da semiótica geral de Peirce. Por fim, para aprofundarmos na investigação acerca da *performance* como meio de organização sógnica que opera por intermédio do corpo do artista, para criação de novos significados, selecionamos três artistas: Priscilla Pessoa, Carolee Schneemann e Gillian Wearing, tomando como corpus de análise algumas de suas obras, que nos permitem explorar elementos relevantes acerca da relação com o corpo e com a *performance*. Embasam as análises o referencial teórico estudado e a semiótica peirciana, além do conceito de visibilidade, introduzido a partir de Lucrécia D'Alessio Ferrara (2002). Os resultados incentivam ampliar a compreensão da relação corpo-artista e *performance*, além de possibilitar expandir as investigações relacionadas à arte contemporânea e à semiótica.

Palavras-chave: performance; corpo; arte contemporânea; semiótica peirciana.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the processes of signification linked to performance in contemporary art, in which the body participates as a means, a guide to the process, and an artistic product, becoming an important axis of artistic propositions about the present body. To do so, I support my research on theoretical studies about performance and the body as a mediation for experiencing the world and producing meaning; these are taken as the basis for a brief study on a set of selected works as a corpus for analyzing their relationship with the artist-body. Initially, for the theoretical studies on performance, we turn to scholars Jorge Glusberg (2013), Renato Cohen (2013), Roselee Goldberg (2015), Regina Melim (2008), Giulio Carlo Argan (1992), and Michael Archer (2012), as well as other theorists that allowed us to conduct a reflection on the subject. To reflect on the processes of experiencing the world through the body, at first, we seek theoretical support in studies on art as an experience by John Dewey (1859-1952), in the phenomenology of Charles Sanders Peirce (1839-1914), as it appears in the studies of Ivo Assad Ibri (2015), as well as in studies on the body by Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Christine Greiner (2005), and Henri-Pierre Jeudy (2002). In a second moment, we consider the potentialities of the body as a space of/for the construction of meaning, with the contribution of Peirce's general semiotics. Finally, to delve into the investigation of performance as a means of signifying organization that operates through the artist's body to create new meanings, we selected three artists: Priscilla Pessoa, Carolee Schneemann, and Gillian Wearing, using some of their works as the corpus of analysis, allowing us to explore relevant elements about the relationship with the body and performance. The analyses are grounded in the studied theoretical framework and Peircean semiotics, as well as the concept of visibility, introduced by Lucrécia D'Alessio Ferrara (2002). The results encourage an expanded understanding of the body-artist relationship and performance, as well as enabling further investigations related to contemporary art and semiotics.

Keywords: performance; body; contemporary art; Peircean semiotics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jéssica Lacerda, páginas do livro <i>Deliram-me</i> , 2022.....	14
Figura 2 – Jéssica Lacerda, detalhe do poema do livro <i>Deliram-me</i> , 2022.....	15
Figura 3 – Jéssica Lacerda, registros de cena: <i>Reflexo de Porcelana</i> , 2022	16
Figura 4 – Desenho de Alfred Jarry para o cartaz de <i>Ubu Rei</i> , 1896	24
Figura 5 – Enrico Prampolini e Franco Casavola, <i>O mercador de corações</i> , 1927	25
Figura 6 – Marcel Duchamp, <i>Fonte</i> , 1917. Mictório em porcelana manufaturada e tinta, 61 x 36 x 48 cm.....	26
Figura 7 – René Magritte, <i>The False Mirror</i> , 1929. Óleo s/ tela, 54 x 80,9 cm.....	28
Figura 8 – Oskar Schlemmer, figura no espaço com geometria plana e delineações espaciais, desempenhado por Werner Siedhoff.....	29
Figura 9 – Dança no espaço (delineação do espaço com figura), foto de exposição múltipla tirada por Lux Feininger, demonstração do Teatro da Bauhaus, 1927	29
Figura 10 – Hans Namuth, <i>Jackson Pollock</i> , 1950.....	30
Figura 11 – Joseph Beuys, <i>How to explain pictures to a dead hare</i> , 1965	33
Figura 12 – Joseph Beuys, <i>I like America and America likes me</i> , 1974.....	34
Figura 13 – Gunter Brus, <i>Cabeça Pintada</i> , 1964	35
Figura 14 – Marina Abramovic, <i>Ritmo 0</i> , 1974.....	36
Figura 15 – Carolee Schneemann, <i>Eye body #5 from Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera</i> , 1963.....	37
Figura 16 – Carolee Schneemann, <i>Eye body #24 from Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera</i> , 1963.....	37
Figura 17 – Bruce Nauman, <i>Auto-retrato como fonte</i> , 1966-70.....	38
Figura 18 – Miguel Rio Branco, <i>Babylonests</i> , 1971	39
Figura 19 – Francesca Woodman, <i>Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands</i> , 1976	40
Figura 20 – Francesca Woodman, <i>Space²</i> , 1976	40
Figura 21 – Ana Mendieta, <i>Untitled (Rape Scene)</i> , 1973.....	42
Figura 22 – Orlan, <i>Omnipresencia</i> , 1993	43
Figura 23 – Cindy Sherman, posts do Instagram da artista Cindy Sherman, 2017-23.....	44
Figura 24 – Lygia Clark, <i>Bicho de Bolso n.º 1</i> , 1963. Recorte em metal, alumínio, 13 x 20 x 10 cm.....	46
Figura 25 – Laura Lima, <i>Dopada</i> , da série <i>Homem=Carne/Mulher=Carne</i> , 1997.....	48

Figura 26 – Eija-Liisa Ahtila, <i>The Wind</i> , 2002	50
Figura 27 – Delia Brown, <i>Guerilla Lounging</i> , 2002-03.....	51
Figura 28 – Priscilla Pessoa, <i>E agora, José?</i> , 2015. Tríptico de aquarelas, 60 x 40 cm cada	52
Figura 29 – Charles Ray, <i>Oh! Charley, Charley, Charley</i> , 1992	53
Figura 30 – Gillian Wearing, <i>Self-portrait</i> , 2000. Fotografia, 172 x 172 x 2,5 cm.....	54
Figura 31 – Fotografia base para a obra <i>Maria da Anunciação</i> , 2014	91
Figura 32 – Priscilla Pessoa, <i>Maria da Anunciação</i> , 2014. Óleo s/ tela, 74 x 61 cm.....	91
Figura 33 – Fotografia base para a obra <i>I have no choice</i> , 2017	93
Figura 34 – Close no rosto da figura da criança <i>I have no choice</i> , 2017.....	93
Figura 35 – Priscilla Pessoa, <i>In the midnight hour</i> , 2017. Mista s/ papel, 75 x 100 cm	94
Figura 36 – Carolee Schneemann, <i>Up to and including her limits</i> , 1973-76. Giz de cera sobre papel, corda, arnês, projetor de filme super 8mm, vídeo (cor, som; 29 min) e seis monitores, dimensão variável	97
Figura 37 – Frames do vídeo de <i>Up to and including her limits</i> (1973-76).....	98
Figura 38 – Gillian Wearing, <i>Self-portrait of me now in mask</i> , 2011. Fotografia, 124 x 98 x 3 cm.....	102
Figura 39 – Close no olho da obra <i>Self-portrait of me now in mask</i> , 2011	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – PERSEGUINDO OS FLUXOS: INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS DA <i>PERFORMANCE</i> NA ARTE CONTEMPORÂNEA	21
CAPÍTULO 2 – O CORPO ESTÁ EM CENA: UMA INTERSECÇÃO ARTE, VIDA, CORPO E MUNDO	56
2.1 Corpo, experiência e construção de sentidos	57
2.2 Pensando o corpo como fenômeno semiótico à luz de Peirce	67
CAPÍTULO 3 – A VISIBILIDADE DO MEU CORPO NO CORPO	78
3.1 Vestígios de um corpo: explorando as <i>performances</i> de Priscilla Pessoa, Carolee Schneemann e Gillian Wearing.....	85
UM DIÁLOGO FINAL	108
REFERÊNCIAS	111
ANEXO A – CADERNO DE IMAGENS	116

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu quando, ao questionar a minha condição como mulher na sociedade, tentava compreender o meu lugar no mundo e de que forma o meu corpo, de uma mulher, impactava em meus hábitos, costumes e comportamentos, afinal, como afirma Simone de Beauvoir (2019, p. 11), “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Nessa época, relembrei da exposição da série *Sempre Convosco*, da artista Priscilla Pessoa, que visitei quando estava em cartaz no Sesc Cultura de Mato Grosso do Sul (MS), em 2018. Porém, foi apenas anos mais tarde, no final de 2020, que esse rememorar desencadeou uma reflexão, motivada pelo interesse nos elementos utilizados pela artista para a construção da poética na série, o que me despertou para começar uma investigação, e acabou florescendo o meu desejo de realizar uma pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Alguns dos elementos da série que despertaram a minha atenção são citados pela artista no texto descritivo da obra, explicando que as obras da série *Sempre Convosco* são o resultado de um exercício imaginativo em torno da figura da Virgem Maria, explorando a mitologia mariana e o episódio da Anunciação e seus desdobramentos. Sobre as obras, a artista declara: “através de autorretratos e iconografias, reflito sobre essa história tomando-a como ponto de partida para a definição cristã do que se espera de uma mulher” (Pessoa, 2023); e, ainda: “eu me identifiquei muito com a história dela e todos os desdobramentos que essa história tem e comecei a refletir como tudo isso impacta na minha vida” (Pessoa, 2016, transcrição nossa).

A atitude da artista, de direcionar o olhar para as suas próprias vivências e ampliar seus significados a partir das reflexões sobre a pressão que a idealização do feminino recebe, pode gerar inúmeras reações em mulheres que compartilham experiências e sensações semelhantes. Isso me tocou profundamente, pois, além de reconhecer a imagem da artista nas figuras femininas das obras e me relacionar com alguém que existe no aqui e agora, eu sentia na pele o peso da figura da Virgem Maria como ideal de conduta e comportamento a ser seguido. Isso ampliou o meu olhar e meu entendimento sobre as possibilidades criativas a partir da relação entre obra, artista e mundo. A seguir, faço um relato de parte do que veio na esteira desse novo olhar e que identifico como um percurso, ao mesmo tempo, criativo e investigativo, no qual se situam as origens da pesquisa de mestrado.

Durante minha relação com a temática das obras, fui me aprofundando na problemática conexão da idealização do feminino, sob a ótica da religião católica a partir do ponto de vista

patriarcal. Evelyn P. Stevens (1974, p. 17, tradução nossa)¹ aponta que o “marianismo é tão difundido quanto o machismo” e, ainda, explica que “Entre as características desse ideal estão a semidivindade, a superioridade moral e a força espiritual. Essa força espiritual gera abnegação, ou seja, uma capacidade infinita de humildade e sacrifício” (Stevens, 1974, p. 20, tradução nossa)², além de dotar as mulheres de atitudes mais rígidas com outras mulheres enquanto, em contrapartida, mostram-se submissas às demandas dos homens. Essas e outras atitudes, que fazem parte das manifestações sociais do feminino, eram familiares para mim, e a minha ascendência italiana me permitia compreender a complexa relação com a religião católica, pois, sendo mulher e tendo sido criada na base religiosa do cristianismo, tenho a experiência do preço da devoção a essa figura feminina ideal.

Esses e outros aspectos e pensamentos acerca da figura feminina foram me despertando para outras experiências que me formaram ao longo da vida, exigindo que eu refletisse sobre os caminhos que minha vida foi encontrando e trilhando. Ao mesmo tempo, fui trilhando um caminho investigativo que me conduziu tanto para reflexões teóricas sobre o tema quanto sobre minha própria vida e meu processo criativo. Logo no primeiro semestre do mestrado, interessei-me pela disciplina de Escrita Criativa, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Michele Eduarda de Sá Brasil, ofertada pelo PPGEL/UFMS; e, então, encontro na escrita uma forma de expressão que, conforme fui percebendo, entremeia-se à minha criação artística.

Também por meio da escrita, desenvolvo minha produção artística, tendo em vista uma poética visual que busca a transformação das experiências e das relações subjetivas vivenciadas por mim, em uma relação entre vida e obra, que é coerente com o que elabora Luana S. Tvardovskas (2008, p. 15), quando escreve que a

arte é um saber, uma forma de conhecimento e ao mesmo tempo um manifesto e um modo de resistência, possuindo o potencial de captar a historicidade das relações sociais e elementos do inconsciente coletivo e da linguagem [...] não produz, no entanto, um retrato fiel de sua sociedade, mas está repleta de sentidos da mesma, podendo esquivar-se das amarras da razão para expressar intenções mais sutis.

A cada passo que dava, conectava-me com a intencionalidade da artista em se colocar presente em sua obra. A cada momento desse meu processo criativo, refletia sobre como poderia construir, de forma relevante, uma aproximação entre as minhas obras e o meu universo pessoal, criativo e poético. Além disso, refletia sobre como não apenas eu, mas os artistas em geral, a

¹ “*El marianismo está tan difundido como el machismo*” (Stevens, 1974, p. 17).

² “*Entre las características de este ideal, están la semidivinidad, la superioridad moral y la fuerza espiritual. Esta fuerza espiritual engendra abnegación esto es, una capacidad infinita de humildad y sacrificio*” (Stevens, 1974, p. 20).

partir da criação e por meio dela, poderia possibilitar uma significação que fizesse ligação com aspectos íntimos da vida de quem se relaciona com essas obras. Foi a partir desse ponto que compreendi que teria que me colocar de forma mais direta em minhas obras, e que percebi que, para além das minhas vivências e dos meus sentimentos internos, o meu corpo físico foi entrando cada vez mais em cena.

Faço aqui um breve relato do processo que floresceu e se iniciou com o conto *Rua dos Horizontes* (2021), publicado na Revista Intransitiva, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que me permitiu trabalhar de forma poética minhas memórias de infância, e a vida de mãe e filha que se entrelaçam; a personagem do conto tenta compreender sua realidade e o seu entorno, além de como o passado, o presente e o futuro se entrelaçam e ecoam.

Vejo minha imagem e me encaro. Todo o barulho em volta some. De repente sinto a mão da minha mãe sobre meu ombro me envolvendo em seu abraço e vejo o retrato, somos nós, mãe e filha. [...] Pelo espelho nossos olhares se encontram e meus pedaços escapam. [...] Me confundo em nós. [...] Respiro. Volto à imagem no espelho e os ruídos da realidade me encontram. O que me espera se eu olhar em volta? (Lacerda, 2021).

Esse exercício autobiográfico que realizei no conto pode ser entendido, conforme Tvardovskas (2015), como um projeto de elaboração consciente de um sujeito sobre a própria vida. No caso do conto, por meio da escrita, mesmo que de modo incompleto e respondendo a diferentes propósitos, “expressa[-se] um desejo de *escrever a vida*, de criar linhas de sentido para as existências móveis e fragmentadas” (Tvardovskas, 2015, p. 114, grifos da autora). No conto, o corpo se apresenta de várias formas: ora a personagem explora o seu ambiente familiar com o movimento de seu corpo, ora explora o ambiente desconhecido apenas observando seus elementos. Em outros momentos observa outros corpos, depois observa seu reflexo no espelho; a personagem também experiencia seu corpo por variados prismas durante a narrativa. A esse respeito, concordo com Tvardovskas (2015, p. 122-123) quando escreve que a arte permite colocar “em evidência o processo constante de criação de si [...] os elementos biográficos misturam-se aos ficcionais por que não interessa a disputa pelo real [...] [os] elementos íntimos são expostos, parece-me, em um sentido singular, o de reinventar a si e ao mundo”.

Em um segundo momento, lancei o livro *Deliram-me* (2022), composto de fotografias e poemas. Em outras palavras, segundo o texto descritivo da obra, “contém fragmentos de imagens, palavras, momentos, lugares, memórias, desejos e anseios” (Lacerda, 2023), pois são fotografias realizadas ao longo de nove anos — entre 2014 e 2022 —, e que compõem, juntamente com alguns poemas, um livro de 18 cm x 13,5cm e 61 páginas, em que todo o processo de impressão, encadernação e acabamento foi realizado pela própria autora. Nessa

obra, como vemos nos recortes da Figura 1, há registros fotográficos do meu corpo, ou melhor, de partes dele: um olho e um pedaço da minha cabeça que aparecem em diálogo com os registros de outros corpos, como o de desconhecidos em espaços públicos e, até mesmo, fotomontagem com bonecos plásticos.

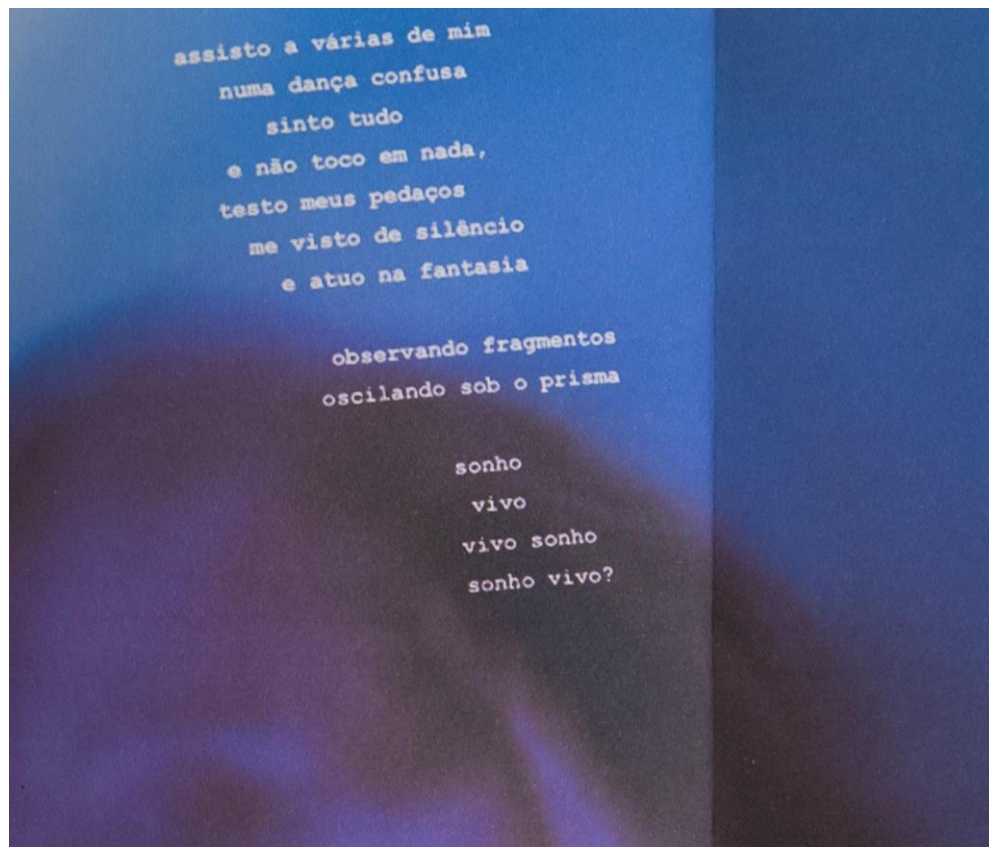
Figura 1 – Jéssica Lacerda, páginas do livro *Deliram-me*, 2022



Fonte: Lacerda, 2022a.

Em composição com as fotografias, alguns dos poemas, e imagens ou partes delas, são escondidos nas folhas duplas, podendo ser lidos/vistos pelos círculos recortados nas páginas ou manuseando a folha dupla para abri-la, por cima ou por baixo; outro é exposto na página dupla quando aberta. Assim como as imagens, os poemas expressam uma fragmentação do sujeito e das experiências vividas, concordando novamente com Tvardovskas (2015, p. 118), quando escreve que “não há um sentido primeiro de colocar a vida em narração, nem mesmo de organizá-la segundo regras precisas”. Na Figura 2 lemos essa temática em um dos poemas que pertencem ao livro.

Figura 2 – Jéssica Lacerda, detalhe do poema do livro *Deliram-me*, 2022



Fonte: Lacerda, 2022a.

Nesse trabalho, além de me colocar mais presente visualmente em minha obra, tal como já estava ocorrendo na escrita, há a experiência com a produção autoral do objeto livro; cada etapa é produzida pelas minhas próprias mãos, busco a conexão com objetos íntimos e pessoais, em um percurso em que os “objetos biográficos como diários, fotografias, agendas, roupas, cabelos, livros — elementos de uma história pessoal — são ressignificados [...] [percebo que] A arte possui grande potencial de transformação da experiência vivida” (Tvardovskas, 2015, p. 113).

Nesse sentido, no processo de *Reflexo de Porcelana* (2022), cujos registros vemos na Figura 3, coloco meu corpo em cena, juntamente com um objeto que faz parte da minha história, uma jarra florida que pertence à minha família há muitos anos, e memórias de uma experiência dolorosa vivida; compreendo quando Merleau-Ponty (2004b, p. 17) diz: “meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, [...] elas são anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo”. Início o texto da cena com a frase “Pedaços

quebrados de porcelana cobrem o chão. Odiava eles”³ e, no decorrer da cena, o uso da voz e dos movimentos é feito de modo a demonstrar uma tensão, encarando a plateia, olho no olho, a fim de explorar de forma poética as rupturas que encontramos e encaramos ao longo da nossa existência.

Figura 3 – Jéssica Lacerda, registros de cena: *Reflexo de Porcelana*, 2022



Fonte: Lacerda, 2022b.

Tvardovskas (2015, p. 328) considera que

Como uma resposta corporal, viva, a obra de arte produz contágios e não somente uma compreensão mental ou uma externalidade sobre a vivência traumática. O projeto afetivo, nesse sentido, não busca criar identificação ou mimetizar o sujeito traumatizado, mas trabalha para estimular o pensamento de um modo diferente. Sobretudo quando a violência da experiência não pode ser transmitida em palavras, mas apenas sentido, a arte forja campos de empatia de grande potência.

Também concordo com a autora quando ela enfatiza que “as mulheres artistas de algum modo parecem contradizer, subverter e transgredir a definição de si mesmas na medida que reverterem a imagem silenciosa, passiva e subordinada do feminino” (Tvardovskas, 2015, p. 117). Acredito ser esse um dos caminhos que tento trilhar e experienciar sob todos os prismas do meu corpo.

³ Texto completo no Anexo A – Caderno de Imagens, Figura 1.

A partir dessas experiências, o meu interesse pelas formas expressivas do meu corpo ampliou-se, e comecei a reconhecer a presença de atitudes performáticas independentes da linguagem e das técnicas artísticas. Ao mesmo tempo em que fui olhando-o poeticamente, fui investigando a intencionalidade performativa nas obras de outros artistas e os papéis múltiplos que o corpo do artista desempenha, concordando com John Dewey (2010, p. 322-323, grifos do autor), quando escreve que o “ser vivo caracteriza-se por ter passado e presente” e, ao mesmo tempo, sugere que “é precisamente ao extrairmos de um produto artístico a sensação de estar lidando com uma *carreira*, uma história, percebida em um dado ponto de seu desenvolvimento, que temos a impressão de vida”.

Entendo que a vida é experienciada e perpassa pelo nosso corpo. E é esse corpo que carrega consigo elementos inerentes à expressão e à comunicação, como indica Jeudy (2002, p. 20):

Podemos conceber que todas as formas de representar o corpo, para nós e sob o olhar do Outro, traduzem nossa maneira de ser no mundo, como se o corpo não fosse nada sem o sujeito que o habita. [...] o corpo é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto das representações. O que eu sinto, o que aprendo, o que memorizo, todas as sensações, percepções e representações interferem nas imagens de meu corpo, que é simultaneamente a possibilidade e a condição daquilo que experimento e de minhas maneiras de interpretar o que eu experimento.

Tal como anunciado antes nesta introdução, apresento essa parte do meu percurso artístico e reflexivo como um modo de contextualizar e justificar a definição do tema da pesquisa de mestrado que resultou nesta dissertação. A partir daqui, portanto, deixo de lado o que vinha se caracterizando mais como uma pesquisa *em arte*, em que pesem outros desdobramentos e as possibilidades que esta engendra, para ocupar-me de uma pesquisa *sobre arte*, sobre o que identifiquei e delimitei como um ponto de convergência das reflexões sobre/com o corpo artista: a *performance*. Quando se pensa em *performance* nas artes visuais, logo vem a indicação de algo que exige a presença do artista, de uma criação que tem como meio o próprio corpo, assim como o reconheceu Melim (2008, p. 7), ao escrever que “nas artes visuais, sempre que ouvimos a palavra ‘performance’, é comum nos remetermos de imediato à utilização do corpo como parte constitutiva da obra”. Corpo esse que se encontra em uma ampla rede de múltiplas combinações que conectam propriedades, como sensibilidade, emoção, movimento e expressão, afirmando o ser humano e sua relação com o mundo, com o outro ou consigo mesmo, conforme nos aponta Greiner (2005, p. 42): “o corpo anatômico e o corpo vivo atuando no mundo, tornaram-se inseparáveis”.

Frente a isso, a *performance* está longe de se submeter a um significado estanque, antes torna-se importante objeto de estudo das artes visuais, o que a leva a ser caracterizada como uma linguagem híbrida que, observada de forma atenta e profunda, é vista como possibilitando e mesmo se realizando a partir do envolvimento e de conexões com outras linguagens da arte. Deste modo, o artista encontra uma oportunidade de explorar, desvendar e ampliar os sentidos de seu corpo e as potencialidades de ressignificações possíveis por conta de sua sensibilidade e percepção apurada, que ao observar a vida, o mundo e seu corpo, encontra, em sua relação com a arte, um caminho de criação e entendimento do mundo ao seu redor.

Para criar e entender, é necessário um grande empenho da nossa mente. Charles Sander Peirce (1839-1914) é um pensador que propôs uma filosofia evolutiva, que considera o pensamento, a aprendizagem e a construção do conhecimento ligados à ideia de crescimento “num *fluxo* contínuo e corretivo imposto pela *história dos sujeitos que a experiência produz*, na sua função de *fazer pensar que*”, conforme Ibri (2015, p. 98, grifos do autor) nos explica. Ele ainda esclarece que, para Peirce (*apud* Ibri, 2015, p. 84), “Evolução não significa outra coisa senão crescimento no mais amplo sentido da palavra”. Assim, Pierce leva em consideração a irregularidade, a dúvida e a imprevisibilidade como elementos fundamentais para o crescimento do conhecimento, no qual o “nosso conhecimento nunca é absoluto, mas é como se sempre flutuasse em um *continuum* de incerteza e indeterminação” (Peirce *apud* Ibri, 2015, p. 85).

Logo, os conceitos e métodos investigativos desta pesquisa tem sua base na obra filosófica de Peirce, apropriando-nos de suas contribuições na análise e na classificação de signos, mas também ampliando o olhar para os caminhos de construção do conhecimento como um processo dinâmico, que embora Peirce não tenha desenvolvido uma teoria de arte, é possível identificar, dentro de seu complexo sistema filosófico, diretrizes teóricas que possibilitam uma reflexão acerca dos elementos e fatores que determinam o modo, ou os modos, como entendemos arte nos dias de hoje.

Santaella (2017) declara que a arte é feita de signos, e que perceber e aprender a ver a arte como signo nos liberta de julgamentos preconcebidos e nos ajuda a abrir as comportas do ver e do pensar. Segundo Santaella (2018), não há comunicação sem signos. Desse modo, o que trocamos e compartilhamos quando comunicamos são signos de todos os mais diferentes tipos, e que a proliferação ininterrupta de signos vem criando cada vez mais a necessidade de que possamos lê-los. Dialogar com eles em um nível um pouco mais profundo do que aquele que nasce da mera convivência e familiaridade, especialmente os signos que abarcam esta pesquisa,

os da *performance*, nos fazem lembrar da declaração de Dewey (2010, p. 491): “a arte é a mais efetiva forma de comunicação que existe”.

Considerando que “o universo inteiro está permeado de signos, se é que não seja composto exclusivamente de signos” (Peirce *apud* Santaella; Nöth, 2004, p. 159), Santaella (2018) concebe que a própria realidade está exigindo de nós uma ciência que dê conta dessa realidade dos signos em evolução contínua, e a sugestão da autora está na semiótica de Peirce, especificamente no seu primeiro ramo, o da gramática especulativa, no qual podemos encontrar uma fonte de inestimável valor para enfrentarmos essa exigência, ainda que, segundo a autora, aplicar a teoria dos signos peircianos não é uma tarefa simples.

Inserindo-se em meio às investigações, tanto da *performance* quanto da semiótica aplicada à arte, esta pesquisa, **Vestígios do meu corpo: uma investigação sobre a visibilidade da performance na arte contemporânea**, tem como objetivo investigar a complexidade sógnica do corpo do artista na *performance*, como um meio para criação de novos sentidos e significação, amparados nos campos das nossas experiências, em que o artista em sua relação com a arte amplia os sentidos do corpo e as potencialidades de ressignificações a partir de suas obras.

No primeiro capítulo, intitulado **Perseguindo os fluxos: influências e confluências da performance na arte contemporânea**, traçamos um breve panorama da *performance*, desde o seu surgimento até a arte contemporânea que, conforme Michael Archer (2012), tem início a partir de 1960 e se estende até os dias atuais, numa multiplicidade de estilos, formas e práticas; ampliando materiais e suportes utilizados nas produções artísticas, construindo uma nova mentalidade sobre as criações possíveis. Sendo assim, tratamos sobre como esse fenômeno artístico foi se consolidando ao longo do tempo. Tomando as palavras de Cohen (2013, p. 41), procuramos “focar os fluxos de maior criatividade e significação artística por onde o movimento se desloca”, a fim de situar o leitor no tempo e no espaço em que essa manifestação esteve/está presente. Para alcançar tal objetivo, criamos um diálogo com alguns autores, buscando aporte principalmente nos estudos sobre *performance* de Glusberg (2013), Cohen (2013), Goldberg (2015) e Melim (2008), e nos estudiosos da arte Argan (1992) e Archer (2012), além de outros teóricos referenciados ao longo do texto, a fim de enriquecer e ampliar a reflexão acerca do tema. Ademais, ao longo do capítulo, coloca-se luz sobre os artistas que contribuem para a reflexão com suas composições, seus movimentos e suas ações, tal como encontram em seu corpo um meio significante em sua própria obra.

No segundo capítulo, **O corpo está em cena: uma intersecção arte, vida, corpo e mundo**, buscamos compreender o corpo amparado na experiência para a construção de

significados, partindo da premissa de que a experiência do mundo acontece por meio do corpo. No primeiro momento, no tópico **Corpo, experiência e construção de sentidos**, tal análise se baseia nos estudos de Dewey (1859-1952), em seu livro *A Arte como experiência* (2010), nas três categorias fenomenológicas de Peirce (1939-1914), a partir dos estudos de Ibri (2015), em seu livro *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*; sobre o corpo, abordamos os estudos de Merleau-Ponty (1908-1961), Greiner (2005) e Jeudy (2002), além de outros teóricos, a fim de contribuir com o estudo acerca do corpo. No segundo momento, no tópico **Pensando o corpo como fenômeno semiótico à luz de Peirce**, pensamos o corpo como mediador de sentido e produtor de significado, encontrando apoio na semiótica peirciana para compreender o corpo como espaço aberto de/para construção de sentido, apresentada em textos do próprio Peirce e de estudiosos de sua obra, principalmente os de Santaella (2004, 2017, 2018).

No terceiro capítulo, **A visibilidade do meu corpo no corpo**, a fim de aprofundarmos a investigação do corpo, considerando a complexidade da *performance* como campo interdisciplinar de investigação, selecionamos três artistas: Priscilla Pessoa, Carolee Schneemann e Gillian Wearing, tomando como corpus de análise algumas de suas obras, que nos permitem explorar elementos relevantes acerca da relação com o corpo e com a *performance*. Tais análises são embasadas no referencial teórico estudado e a semiótica peirciana, além do conceito de visibilidade, introduzido por Ferrara (2002).

Em vista disso, torna-se importante ressaltar que esse caminho investigativo deve ser compreendido como *uma* possibilidade, e não como *único* e *final*, visto que “Toda potencialidade, [...] é da natureza de um *continuum*” (Ibri, 2015, p. 114). Logo, o conhecimento não possui uma concepção estática, mas sim aberta, dinâmica e em expansão, ou seja, do conhecer ao longo do caminho. Para Peirce, não existe certeza absoluta e verdades permanentes, mas não por causa de inadequação das ferramentas e dos métodos de investigação, mas sim devido à incidência do acaso no universo, à dinamicidade do fenômeno em ação, que se transforma continuamente enquanto analisado, e ao modo que temos acesso à realidade, pois é observada por meio da mediação perceptiva, envolvendo a interpretação.

Logo, quando nos propomos a investigar um tema tão dinâmico como a arte, e no que cerne esta dissertação, sobre o corpo e a *performance*, este não é resultado *total*, e sim uma contribuição para ampliar e colocar luz sobre esse tema em constante evolução e transformação.

CAPÍTULO 1

PERSEGUINDO OS FLUXOS: INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS DA PERFORMANCE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

*No campo da arte, existem muitas moradas;
os artistas as construíram.*

— John Dewey

Glusberg (2013, p. 51) nos chama atenção que “A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte”. Dessa forma, “Esse processo marca um caminho que é oposto ao do processo histórico: da obra de arte simbolicamente concebida, composta de signos convencionais e arbitrários”, um caminho que vai no sentido da “obra natural e motivadora, sobre a qual a história da arte sempre se reporta, numa trajetória espiral”. Em vista disso, Glusberg (2013, p. 57) considera que a utilização do corpo como meio de criação artística pode ser tido como “o mais complexo modo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade”. E o autor ainda adiciona e questiona:

Face à linguagem do corpo, evoca-se o problema da legitimidade de uma análise com o objetivo de investigar o tema do corpo na arte. Se, segundo F. Rastier, chamamos comportamento ao conjunto de todos os gestos e atitudes observados ou representados a partir do corpo humano, ambos os aspectos implicam, no terreno da *performance*, uma metalinguagem que os toma a sua observação e os ressignifica, isto é, agrega novos significados a eles. Outra questão: em que condições pode um comportamento ser considerado portador de significação? A pergunta não faz sentido ao falarmos de *performance*, pois comportamentos que não têm significados não podem ser considerados arte. No terreno artístico tudo deve ter sentido, significação, sob o risco de não constituir um objeto artístico (Glusberg, 2013, p. 57).

Nesse sentido, Glusberg (2013, p. 72) rememora a etimologia da palavra *performance*, que no inglês “pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão”. Originalmente, “vem do francês antigo (com o termo *parformance* do século XVI). A derivação viria do latim *per-formare*, significando realizar”. Trata-se de um conceito que vem ganhando uma dimensão extensa, não apenas no âmbito das artes, mas também em outras esferas da sociedade. Analisando a aplicação do termo no contexto da arte, Cohen (2013) menciona os estudos pioneiros sobre *performance* de Richard Schechner, da Universidade de Nova York, que realiza um trabalho importante, no qual entende a

performance enquanto campo ampliado, sendo que, para ele, performar pode ser entendido em relação à ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar ações demonstradas.

Para este estudo, a etapa da investigação sobre o que constitui as vias de fluxos das manifestações desta ordem se torna imprescindível, para compreender como e onde o corpo do artista se faz presente em experiências sensíveis relacionadas, no campo das artes e no cenário da arte contemporânea, onde a *performance* conquista espaço como possibilidade de pesquisa sobre as formas de se viver e estar no mundo através do corpo. Nela, o corpo participa como meio, guia de processos e produto artístico, muitas vezes, tornando-se o centro das proposições artísticas e conectando novos campos para elaborações de comunicação, expressão e significação em geral acerca do corpo presente.

Historicamente, o diálogo e a busca da articulação de diferentes modalidades e formas artísticas numa perspectiva de interdisciplinaridade, conforme incorpora técnicas de teatro, da dança, da fotografia, do cinema, dentre outras, aliado à valorização do momento de criação e experimentação no processo artístico, apontava um caminho em que o que se “buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social” (Glusberg, 2013, p. 12).

Artistas que trabalham com *performance* não apenas experienciam o mundo através do corpo, mas também investigam o próprio corpo como signo, observando suas funções e testando suas potencialidades, concebendo a multidimensionalidade do corpo, sendo essa a contribuição da *performance* que destacamos nesta dissertação. Deste modo, o corpo humano surge como uma metáfora para o conjunto de manifestações de arte contemporânea, num curso constante e que anseia a fundação de uma arte completa; o que faz pensar nas origens disso na natureza semiótica do corpo, ou seja, no “fato de que o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural” (Glusberg, 2013, p. 52).

Sob o prisma do corpo, o artista coloca um holofote nos dramas convencionais da vida cotidiana e nos jogos de espelhos, que incorporam nossas atitudes e o caráter estereotipado de nossos hábitos e ações. Conforme aponta Glusberg (2013, p. 56-57), “muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, [...] frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa”.

O corpo tem sido trabalhado de várias formas por diversos artistas contemporâneos, sendo que muitos deles se voltam para o mundo particular da experiência corporal como um recurso criativo. Ao observar as manifestações e atitudes performáticas dos artistas ao longo da

história da arte, é possível perceber os caminhos pelos quais ela se movimenta, transita e se expressa enquanto “acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte” (Cohen, 2013, p. 38).

Apesar da *Performance* emergir como um gênero artístico independente a partir do início dos anos 1970, para compreender suas influências precisamos retornar um pouco no tempo. “Desde as vanguardas⁴ europeias, já se esboçaram ações performáticas que objetivavam rupturas, como as que ocorreram no futurismo, no construtivismo russo, no dadaísmo, no surrealismo e na Bauhaus” (Melim, 2008, p. 10). Esse período caracteriza-se pelo surgimento e força dos vários conceitos decorrentes de novas formas de ver, pensar e fazer arte a partir da ótica da vida e do ser que a vive. Segundo Argan (1992, p. 310),

O *Futurismo* italiano é o primeiro movimento que se pode chamar de *vanguarda*. Entende-se, com esse termo, um movimento que investe um interesse ideológico na arte, preparando e anunciando deliberadamente uma subversão radical da cultura e até dos costumes sociais, negando em bloco todo o passado e substituindo a pesquisa metódica por uma ousada experimentação na ordem estilística e técnica.

Em 1909, em Paris, num jornal de grande circulação da época, o *Le Figaro*, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publica o primeiro manifesto⁵ futurista, anos depois do escândalo causado por *Ubu Rei*, de Alfred Jarry (1873-1907). Tal momento foi tão significativo, que Glusberg (2013, p. 12-13) reconhece que “qualquer pré-história das *performances* do século XX deve forçosamente começar no final do século anterior, mais precisamente na noite de 10 de dezembro de 1896, com a estreia — no Théâtre de l’Oeuvre de Paris de Lugné-Poe — , de *Ubu Rei* de Alfred Jarry”.

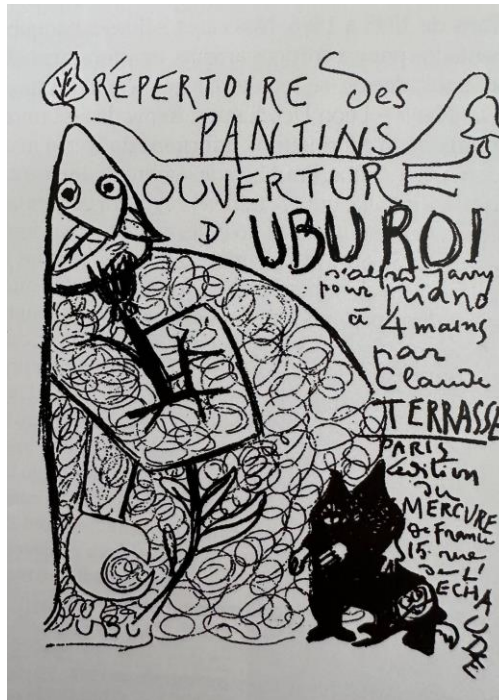
Na Figura 4 vemos o desenho de Jerry para o cartaz de *Ubu Rei*; Glusberg (2013, p. 13) aponta que “Jarry, com a idade de 23 anos, não só escreveu uma peça fantasmagórica que demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante”, como foi além disso, pois “sua peça apresentou soluções novas para a cena, particularmente para forma de atuação no que

⁴ Segundo Argan (1992, p. 313), “As *vanguardas* [...] apresentam-se como rebelião contra a cultura oficial geralmente moderada, aproximando-se dos movimentos políticos progressistas”.

⁵ O manifesto de Marinetti foi publicado na Rússia também, em que segundo Goldberg (2015, p. 21), é considerado um dos momentos mais marcantes para a origem da performance na Rússia, que foi marcada por dois fatores “por um lado, a reação dos artistas contra a velha ordem — tanto o regime czarista quanto os estilos importados de pintura, isto é, o impressionismo e a fase inicial do cubismo —, e, por outro, o fato de que o futurismo italiano, estrangeiro o bastante para ser suspeito, porém mais aceitável por fazer eco a esse abandono das velhas formas de arte, foi reinterpretado no contexto russo, proporcionando uma arma que podia ser usada contra toda a arte do passado”.

tange à entonação de voz e uso de figurinos. Seus figurinos sepultaram a arcaica tradição realista do teatro”.

Figura 4 – Desenho de Alfred Jarry para o cartaz de *Ubu Rei*, 1896



Fonte: Goldberg, 2015, p. 2.

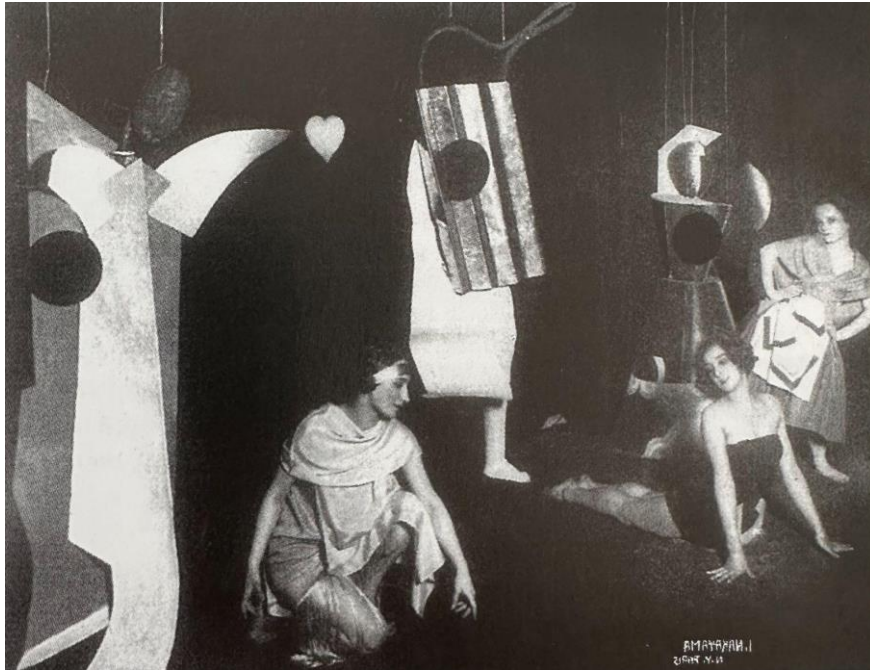
Posto isso, os futuristas já haviam se tornado famosos na Itália inteira pelas suas manifestações; além do poeta Marinetti, o grupo incluía os pintores Umberto Boccioni (1882-1916), Carlos Carrà (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958) e Gino Severini (1883-1966), e os músicos Luigi Russolo (1885-1947) e Balilla Pratella (1880-1955), que em suas produções artísticas incluíam recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais (Glusberg, 2013).

Os pintores futuristas declararam que “Para nós, o gesto já não será um *momento fixo* de dinamismo universal: será definitivamente a *sensação dinâmica* eternizada”. Encontravam na *performance* (ou *protoperformance*) um meio mais direto de estimular o público a conhecer as suas ideias (Goldberg, 2015, p. 2, grifos do autor). As *performances* tinham como princípio a espontaneidade, a improvisação e o envolvimento do público, buscando integrar personagens e cenários em um ambiente contínuo, em que aproximavam a vida da arte.

Assim, o futurismo investiu em todas as formas de expressão artística da época, voltando seu olhar às inovações tecnológicas do início do século, como em *O mercado de corações* (1927), de Enrico Prampolini (1894-1956) e Franco Casavola (1891-1955), — Figura

5 —, que reunia marionetes e personagens humanos. Goldberg (2015, p. 14) escreve que as “marionetes em tamanho natural pendiam do teto. De concepção mais abstrata e menos móveis que a marionete tradicional, essas estatuetas ‘contracenavam’ com os atores de carne e osso”.

Figura 5 – Enrico Prampolini e Franco Casavola, *O mercador de corações*, 1927



Fonte: Goldberg, 2015, p. 13.

O autor ainda afirma que as teorias e apresentações futuristas abrangeram quase todas as áreas da *performance*, rumo ao ideal sinalizado por Marinetti, ao afirmar que “chegará o tempo em que a vida deixará de ser mera questão de pão e trabalho ou uma trajetória de puro ócio: será uma *obra de arte*” (Marinetti *apud* Goldberg, 2015, p. 20, grifos do autor).

Segundo Glusberg (2013, p. 12), os “Futuristas e dadaístas utilizavam a *performance* como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte”. Esse período foi marcado por um processo em que a arte se desprende dos valores pré-estabelecidos e partiu em busca de liberdade e de condições para novas experimentações artísticas, o que é explicitado pelo Dadá, conforme explica Argan (1992, p. 355):

Dada nasce em Zurique, em 1916, quando o poeta romeno Tristan Tzara, os escritores alemães H. Ball e R. Huelsenbeck, e o pintor-escultor H. Arp fundam o *Cabaret Voltaire*, círculo literário e artístico destituído de programa, mas decidido a ironizar e desmistificar todos os valores constituídos da cultura passada, presente e futura.

Argan (1992, p. 356, grifos do autor) aponta que o “*Dada* não quer produzir obras de arte, e sim ‘produzir-se’ em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas”⁶. O espírito provocativo do dadaísmo propõe uma intervenção desmistificadora em relação aos valores constituídos, atingindo impacto significativo com o *ready made* de Marcel Duchamp (1887-1968), em que este se apropria de um objeto utilitário e de produção em série e o apresenta como se fosse uma obra de arte.

Figura 6 – Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917. Mictório em porcelana manufaturada e tinta, 61 x 36 x 48 cm



Fonte: Argan, 1996, p. 357.

Na sua famosa obra *Fonte* (1917) (Figura 6), Duchamp expôs um urinol, assinado com o nome Mutt, sendo que “ao colocar *uma* assinatura, ele quis dizer que aquele objeto não tinha um valor artístico em si, mas assumia-o a partir do juízo formulado por um sujeito” (Argan, 1992, p. 358, grifos do autor), sendo pertinente notar que essa ação foi realizada por um sujeito-artista, o Duchamp, que a partir de tal ato provoca o questionamento do valor artístico não mais como uma questão técnica, mas principalmente por um ato mental.

Argan (1992, p. 358) problematiza isso ao pensar em suas consequências para a concepção do que é ser artista: “Se cada qual pode se conduzir de maneira artística, portanto criativa, para romper com o círculo das regras sociais, ser artista já não significa exercer uma profissão que requer certa experiência técnica, mas ser ou tornar-se livre”. Independentemente de como se responda isso, cabe reconhecer a importância de as fronteiras tradicionais da arte

⁶ Sendo importante ressaltar que, segundo Argan (1992, p. 355-356), “as manifestações do grupo dadaísta são deliberadamente desordenadas, desconcertantes, escandalosas; a práxis é semelhante à do Futurismo e das vanguardas em geral, mas no caso do Dadaísmo trata-se de uma vanguarda negativa, por não pretender instaurar uma nova relação, e sim demonstrar a impossibilidade e a indesejabilidade de qualquer relação entre arte e sociedade”.

serem corrompidas pelo movimento Dadaísta, o que foi influenciando os movimentos posteriores, como o Surrealismo, a Arte Conceitual, o Expressionismo Abstrato e a *Pop Art* norte-americana.

Argan (1992, p. 360, grifos do autor) afirma que o “*Dada* se transformou no Surrealismo”⁷, sendo André Breton (1896-1966) um dos principais nomes do movimento Surrealista; também estudioso de Sigmund Freud (1856-1939), foi entrelaçando as pesquisas sobre a teoria do inconsciente com a poética surrealista. Segundo Argan (1992, p. 360), “no inconsciente pensa-se por imagens, e, como a arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente”⁸; e segue afirmando que “A arte, pois, não é representação, e sim comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos”.

Dentre os vários artistas que participaram do movimento surrealista, como Max Ernst (1891-1976), Salvador Dalí (1904-1989), Joan Miró (1893-1983), André Masson (1896-1987), dentre outros, Argan (1992, p. 364) afirma que foi René Magritte (1898-1967) quem, dentre todos os surrealistas, “mais aprofundou o problema da ambiguidade alógica da imagem, [...] [ele] desvenda o absurdo do banal, representa com meticuloso detalhismo imagens de significado ambíguo, que facilmente decaem no duplo sentido, no jogo de palavras figurado”.

Magritte utilizava suas obras como ferramenta crítica, que desafiava a mente do espectador a se envolver nos jogos de significados que suas composições provocavam. Acerca de *The False Mirror* (1929) (Figura 7), obra de caráter inquietante, que nos intriga e faz pensar sobre o limiar entre o meu eu subjetivo interior e o mundo externo que me observa, o fotógrafo surrealista Man Ray (1890-1976) afirma que a obra “vê tanto quanto ela mesma é vista”⁹.

⁷ É importante esclarecer que “isto é, na teoria do irracional ou do inconsciente da arte, ainda que não tenha ocorrido uma fusão entre os dois movimentos” (Argan, 1992, p. 360).

⁸ Cabe ressaltar que “a relação arte-inconsciente não exclui a totalidade da história da arte, mas considera-a de uma nova perspectiva: em favor da imagem inconsciente, tentar-se-á desacreditar a forma, entendida como representação de uma realidade da qual se tem consciência” (Argan, 1992, p. 360).

⁹ Tradução livre da autora: “*Sees as much as it itself is seen*”. Citação de Man Ray sobre a obra da qual já foi dono, *The False Mirror* (1929), retirada do site do *The Museum Of Modern Art* de Nova York. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/78938?artist_id=3692&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 18 fev. 2023.

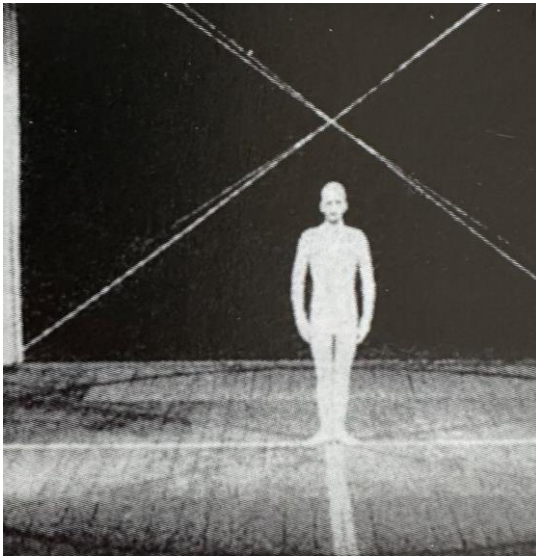
Figura 7 – René Magritte, *The False Mirror*, 1929. Óleo s/ tela, 54 x 80,9 cm



Fonte: Magritte, 1929.

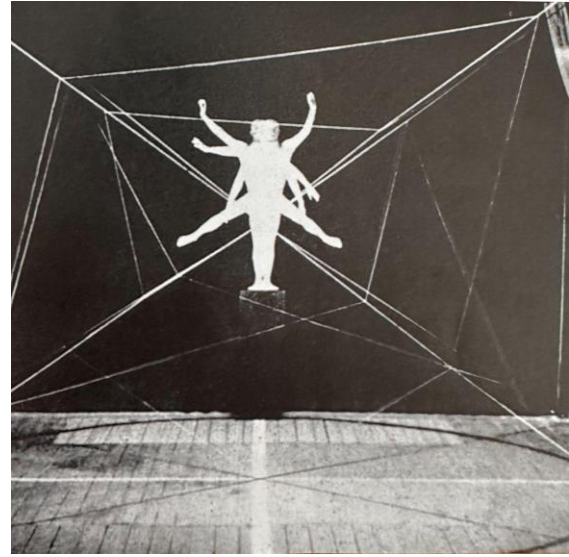
Segundo Glusberg (2013, p. 20), a partir de 1924, os surrealistas vão concentrar suas produções na poesia, nos ensaios, nas esculturas e no cinema, áreas em que os conceitos do surrealismo “se aplicam perfeitamente às *performances* atuais [da época]”. Nesse mesmo período, como cita Glusberg (2013, p. 21), “os departamentos de dança e de teatro da Bauhaus alemã [...] alcançavam grandes progressos, sob a direção de Oskar Schlemmer, buscando promover uma revitalização dessas artes”, com o objetivo de “integrar, numa só linguagem, a música, o figurino e a dança”, tendo alcançado grandes resultados com *O Gabinete de Figuras* (1923) e *Meta ou a pantomima de cenas* (1924). O autor ainda destaca que, na última fase, “as experiências cênicas de Schlemmer visam estender suas pesquisas à pintura e à escultura, na utilização do espaço”, sendo que alguns desses seus trabalhos, dos anos 1920, como *Figuras no Espaço* e *Dança no Espaço* (1927) — Figuras 8 e 9, respectivamente — “são seguramente precursores do que vai ser chamado de arte da *performance*” (Glusberg, 2013, p. 21).

Figura 8 – Oskar Schlemmer, *figura no espaço com geometria plana e delineações espaciais*, desempenhado por Werner Siedhoff



Fonte: Goldberg, 2015, p. 94.

Figura 9 – *Dança no espaço (delineação do espaço com figura)*, foto de exposição múltipla tirada por Lux Feininger, demonstração do Teatro da Bauhaus, 1927



Fonte: Goldberg, 2015, p. 94.

Segundo Goldberg (2015, p. 93), apesar das dúvidas quanto à especificidade dos dois meios de expressão, teatro e pintura, “Schlemmer os via como atividades complementares: em seus escritos, descreve [...] a pintura como pesquisa teórica, enquanto a *performance* era a ‘prática’ dessa equação”. Schlemmer desenvolve e explora essa questão em suas produções ao longo dos anos, sendo importante esclarecer que a relação de ambas as práticas artísticas foi uma investigação constante no processo de evolução das *performances* da Bauhaus, como, por exemplo, no balé *Parade* (1917), inspirado nas figuras de Pablo Picasso (1881-1973).

Em janeiro de 1933 se encerra¹⁰ a Bauhaus, deixando claramente uma marca na história da *performance*, pois apesar de as obras serem frequentemente lúdicas e satíricas, não sendo intencionalmente provocatórias ou abertamente políticas, como acontecera com os futuristas, dadaístas ou surrealistas, a Bauhaus reforçou a importância da *performance* como meio de expressão independente, e possibilitou a perspectiva do princípio de “obra de arte total” (Goldberg, 2015).

¹⁰ Como explica Cohen (2013, p. 42-43), “com o advento do nazismo, a escola é fechada [...] A partir daí, o eixo principal do movimento se desloca para a América, com a fundação, em 1936, na Carolina do Norte, da *Black Mountain College*. O objetivo da instituição é o de desenvolver a experimentação nas artes e de incorporar a experiência dos europeus (grande parte dos professores da Bauhaus se transfere para lá)”.

De acordo com Goldberg (2015), foi alguns anos depois, nos finais dos anos 1930, que a *performance* começou a surgir nos Estados Unidos, com a chegada dos exilados de guerra europeus a Nova York. Contudo, afirma Melim (2008, p. 10), que

foi a partir do segundo pós-guerra que tais ações se tornaram mais frequentes, assim como suas denominações: happening, Fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, destruction arte, event art, dé-collage, body art, entre tantas designações, creditadas, grande parte das vezes, ao processo de um único artista ou de um grupo. Todavia, a partir dos anos 1970, não obstante as diferenças estilísticas e ideológicas que possuíam, acompanhada ainda dos protestos¹¹ de muitos artistas das artes visuais, todas essas denominações foram agrupadas sob a terminologia única de *performance art*.

Melim (2008, p. 11) enfatiza que a *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956) seria “uma das referências que estariam sinalizando novos espaços a serem conquistados nas artes visuais, afirmando-a como um modo de entrecruzamento de linguagens”. Na Figura 10, vemos um dos registros de Hans Namuth (1915-1990), exposto em 1951 no Museu de Arte Moderna de Nova York, que mostra Pollock pintando uma tela no chão em seu ateliê.

Figura 10 – Hans Namuth, *Jackson Pollock*, 1950



Fonte: Namuth, 1950.

¹¹ É importante citar que, como observa a professora de história da arte Kristine Stiles, “tais protestos advinham, sobretudo, de considerarem que o termo despolitizava seus objetivos, aproximando-os do teatro, muitas vezes associado à ideia de representação e entretenimento” (Melim, 2008, p. 11).

O próprio pintor se move no espaço, seu corpo entra no espaço artístico e, embora esse corpo não seja a obra em si e o público não esteja presente, há a oportunidade de transformar o ato de pintar no tema da obra e o artista em ator, conforme mostra Melim (2008, p. 11): “Naquele momento, a pintura se estabelecia também como um evento performático”. Cohen (2013, p. 44) reafirma:

Jackson Pollock lança a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua “encenação”. O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e sua ligação com o público.

Outro ponto importante da história da *performance* são as aulas ministradas por John Cage (1919-1992), no *Black Mountain College*. Segundo Freire (2006, p. 17), sua importância como artista, músico e compositor, ajudou a propagar a influência de Marcel Duchamp na América do Norte, por meio de seus escritos, aulas, seminários e performances, sendo fundamental para o pensamento de muitos artistas. A autora também afirma que “Cage já combinava filosofia oriental com fenomenologia ocidental nos anos 50 em aulas no *Black Mountain College*. [...] Usando o milenar livro chinês do *I Ching*, John Cage introduz procedimentos do acaso na arte”, e ela observa que Cage “pensou a consciência como um processo no qual a arte estaria necessariamente envolvida com o acaso, a indeterminação e aspectos casuísticos da natureza e da cultura”.

Dentre os artistas que tiveram a influência de Cage está Allan Kaprow (1927-2006), que transformaria as próprias experiências vividas nas aulas de Cage em legado para ações futuras, tornando-se um dos artistas mais influentes na cena americana do final dos anos 1950. Segundo Cohen (2013), Kaprow foi a figura central no surgimento do *happening*¹². Conforme Michel Onfray (2000), Kaprow acreditava ser possível misturar a arte, a vida cotidiana, o mundo de todos os dias e a si mesmo, buscando estabelecer um forte diálogo entre o artista e o mundo ao seu redor. Foi em 1959, na *Reuben Gallery*, em Nova York, que apresentou sua obra *18 happenings in 6 Parts*. Sobre essa obra, Glusberg (2013, p. 33) descreve:

O salão está dividido em três salas por paredes de material plástico semitransparente. Em cada uma delas, há cadeiras para o público e o espaço onde atuarão os artistas. Cada parte da *performance* consiste em três *happenings* que se desenvolvem simultaneamente e cujo começo e fim são anunciados por toques de sino. Os espectadores podem mudar de sala, obedecendo, porém, às instruções que receberam, por escrito, ao entrarem na galeria. Uma dessas instruções era que não deveriam aplaudir até o final da peça. Ao final da segunda e quarta partes é feita uma pausa de

¹² “A tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento” (Cohen, 2013, p. 43).

15 minutos. A duração total da obra é de uma hora e meia. Os seis *performers* executam ações físicas simples, episódios da vida cotidiana - por exemplo espremer laranjas - e leitura de textos ou cartazes. Também há monólogos, produção de filmes e *slides*, música com instrumentos de brinquedo, ruídos e sons, e pintura no “local marcado” (*on the-spot painting*).

Glusberg (2013, p. 33) complementa, observando que “não obstante o caráter de espontaneidade implícito nessa nova forma, *18 Happenings* foi ensaiado durante duas semanas antes da estreia e durante a semana em que permaneceu ‘em cartaz’”. Além disso, “os *performers* seguem um roteiro minucioso, que dá marcação de tempo e movimentos”. Kaprow batizou de *happening* essa nova forma artística, que “Foi uma das primeiras oportunidades de um público mais amplo não somente assistir a um evento ao vivo no interior de uma galeria, mas participar ativamente dele” (Melim, 2008, p. 14).

As ideias de Cage também atingiram os artistas do grupo Fluxus¹³, sendo Joseph Beuys (1921-1986) o organizador do Festival Fluxus de 1963, realizado na Academia de Artes de Düsseldorf, no qual Beuys dirigiu o departamento de escultura. Todavia, a importância de Beuys extrapola sua participação no Fluxus, como aponta Glusberg (2013), já que as ações do artista não se comportam no limite do que se entende por *happening*, tanto pelo sentido social e político de seus trabalhos, quanto pela implicação filosófica e pela audácia expressiva de seus trabalhos.

O artista alemão Joseph Beuys acreditava que a arte deveria transformar concretamente a vida cotidiana das pessoas. Ele também recorreu a ações dramáticas e a conferências, numa tentativa de alteração da consciência. “Precisamos revolucionar o pensamento humano”, dizia ele. “Antes de mais nada, toda revolução ocorre no interior do ser humano. Quando o homem é realmente livre e criativo, capaz de produzir algo de novo e original, pode revolucionar o tempo” (Goldberg, 2015, p. 139).

As ações realizadas pelo artista tinham um caráter performático, já que não havia o envolvimento direto da plateia, como acontecia no *happening*. Uma de suas apresentações mais importantes é a *How to explain pictures to a dead hare* (1965) (Figura 11), na qual Beuys, com o rosto coberto de folhas de ouro e mel, percorreu o salão da galeria Schmela, em Düsseldorf, onde estavam expostos seus desenhos e suas pinturas, carregando uma lebre morta nos braços; ao final do percurso, sentou-se num canto iluminado e declarou: “Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu próprio racionalismo” (Beuys *apud* Glusberg, 2013, p. 38).

¹³“O Fluxus reuniu, no período de 1962 a 1978, artistas de diversas nacionalidades, como Dick Higgins, Alison Knowles, Ken Friedman, George Brecht, La Monte Young, Charlotte Morman, Al Hansen, Yoko Ono, Wolf Vostell, Ben Vautier, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Nam June Paik, Shigeko Kubota, Takaka Saito e o grupo Hi Red Center” (Melim, 2008, p. 14).

Figura 11 – Joseph Beuys, *How to explain pictures to a dead hare*, 1965



Fonte: Archer, 2012, p. 115.

Na Figura 12, vemos um registro de *I like America and America likes me* (1974), um evento que durou uma semana e para o qual Beuys empreendeu uma viagem de Düsseldorf a Nova York, permanecendo cinco dias na Galeria René Block, na qual o artista conviveu apenas com um coiote, em rituais diários de tentativas de interação com o animal, mediadas pela apresentação de materiais diversos que chegavam diariamente do *Wall Street Journal*. Segundo Goldberg (2015, p. 141), o coiote foi, nos termos de Beuys,

uma ação “americana”, o “complexo de coiote” a refletir, ao mesmo tempo, a história da perseguição aos índios norte-americanos e “toda a relação entre os Estados Unidos e a Europa”. “Eu queria concentrar-me unicamente no coiote. Queria isolar-me, segregar-me, não ver nada da América a não ser o coiote [...] e trocar de papel com ele”. Segundo Beuys, essa ação também representou a transformação da ideologia na ideia de liberdade.

Figura 12 – Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974



Fonte: Goldberg, 2015, p. 141.

Segundo Melim (2008, p. 15), “Ações como essas, de isolar-se, segregar-se em um diálogo consigo mesmo, acrescentam-se a outras tantas, na forma de conversações e longas discussões com grupos distintos de pessoas em contextos diversificados”, nas quais Beuys elaborou o que ele denominou “escultura social”¹⁴, com o intuito de mobilizar em cada indivíduo a sua criatividade potencial, acreditando que fosse possível modificar a consciência social.

Beuys insiste que chegou a este tipo de ação através de uma visão ampla da arte, uma “noção antropológica da arte como fenômeno com a finalidade de preencher a brecha entre duas formas de solidão: a da própria arte, que habita em nichos e está isolada da sociedade, e a do indivíduo, que está encarcerado em seu próprio trabalho e em suas ocupações” (Glusberg, 2013, p. 131).

A presença física do artista cresce de importância até se tornar parte essencial do trabalho. Para Glusberg (2013, p. 39), “é necessário transformar o artista na própria obra”. Dentro dessa tendência, o Grupo de Viena desempenha um importante papel no desenvolvimento do que seria chamado de *body art*¹⁵. As primeiras ações do grupo, realizadas por Günter Brus (1938-), Hermann Nitsch (1938-2022), Otto Mühl (1925-2013) e Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), tinham como finalidade a denúncia de uma situação existencial

¹⁴ “Escultura social foi como Beuys passou a denominar esses intervalos de encontros e tentativas de mobilizar os indivíduos para sua criatividade latente, intensificados com a criação da Universidade Livre, em 1971, onde buscou apresentar, através de uma rede colaborativa de artistas, economistas, psicólogos, entre outros, a arte como uma instância política, capaz de moldar e transformar uma sociedade” (Melim, 2008, p. 15-16).

¹⁵ Segundo Cohen (2013, p. 44), é na “body art (arte do corpo) em que se sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a platéia”.

incômoda, suas ações tinham formas provocadoras e, a fim de liberar a energia reprimida, buscavam atos de purificação e redenção pelo sofrimento. De acordo com Melim (2008, p. 18), a “Dor ritualizada, esforço físico, concentração para além dos limites normais de tolerância foram atributos dos acionistas vienenses, sem dúvida”.

Gunter Brus iniciou suas ações tendo como centro o corpo humano. O artista tinha o intuito de ampliar o espaço pictórico, sendo um dos primeiros do grupo a explorar o próprio corpo como superfície pictórica. Na ação *Cabeça Pintada* (1964) (Figura 13), o artista pinta de preto parte de seu corpo previamente pintado de branco, fazendo parte da cena alguns objetos, como um machado, uma faca, um canivete, além do próprio pincel.

Figura 13 – Gunter Brus, *Cabeça Pintada*, 1964



Fonte: Brus, 1964.

Essas buscas existenciais e viscerais com o próprio corpo foram sendo exploradas por outros artistas¹⁶, em diferentes contextos e em diversas partes do mundo. Contudo, foi a sérvia Marina Abramovic uma das artistas a levar seu corpo aos limites físicos mais extremos para deixá-lo, conforme prefere sempre assinalar, preparado para a experiência espiritual plena (Melim, 2008). Em 1974, em Nápoles, em sua famosa *performance Ritmo 0*¹⁷, a artista

¹⁶ Na década de 1970, uma série de ações foram empreendidas por diferentes artistas, dentre eles, “Em Nova York [...] Vito Acconci mordeu a si mesmo e nomeou tais gestos de *Trademarks*, esfregou-se contra a parede ou tentou distender seu tórax no formato de seios. Em Paris, Gina Pane se apresentava auto-infligindo-se cortes nas mãos, nos pés e no rosto. Em *The Conditioning*, primeira parte da série de *Self-portrait(s)*, em 1972, a artista apresentou-se durante trinta minutos deitada sobre uma cama de ferro, tendo por baixo 15 longas velas acesas. Na Los Angeles de 1971, um jovem artista, Chris Burden, trancou-se a cadeado em um armário 60 x 60 x 90 cm do vestiário da Universidade de Califórnia, onde era estudante, e por cinco dias permaneceu ali, tendo como único alimento uma garrafa de água que lhe chegava pela parte de cima do armário” (Melim, 2008, p. 18-19).

¹⁷ Foi a última performance da série *Ritmo*, “assim chamadas por derivarem de uma série de instalações sonoras, requisitavam da artista gestos que se tornaram emblemáticos, tais como gritar até a extenuação completa e ficar totalmente rouca, dançar até cair por esgotamento ou colocar-se diante de um enorme ventilador e ali ser surrada até desmaiar” (Melim, 2008, p. 19-20).

manteve-se em silêncio por seis horas numa galeria, ao lado de uma mesa com 72 objetos variados, e autorizou que os visitantes a utilizassem conforme achassem apropriado.

Figura 14 – Marina Abramovic, *Ritmo 0*, 1974



Fonte: Abramovic, 1974.

Na Figura 14, vemos dois registros de *Ritmo 0*. Goldberg (2015, p. 155) relata que “Três horas depois, suas roupas tinham sido arrancadas do corpo com navalhas e sua pele estava lacerada; um revólver carregado, apontado para sua cabeça, terminou por causar uma luta entre seus torturadores, levando o procedimento a um desconcertante final”. Em suas obras posteriores, Abramovic continuou suas investigações no/com o corpo, desenvolvendo muitas formas de ações¹⁸, que criaram uma ponte entre sua vida, sua arte e o público.

Conforme Cohen (2013, p. 44), já a partir da década de 1970, a *performance* vai “partir para experiências mais sofisticadas e conceituais (a nível de signo, por exemplo) que irão, para isso, incorporar tecnologia e incrementar o resultado estético”. A dimensão conceitual, a que se refere Cohen (2013), torna-se bastante significativa nas produções artísticas contemporâneas, desencadeando a arte conceitual. Segundo Archer (2012, p. 87), nesse contexto, estabelece-se uma analogia entre o funcionamento da linguagem falada e escrita e o das imagens; a “Arte Conceitual propunha que as imagens podem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida. O inverso é igualmente verdadeiro: as palavras podem funcionar de um modo análogo ao da imagem” (Archer, 2012, p. 87).

¹⁸ Segundo Melim (2008, p. 20-21), dentre essas obras, é importante pontuar as ações que ela desenvolveu com seu companheiro Ulay, no período de 1976 a 1988, “um trabalho em conjunto, explorando a dor, a tolerância e a fugacidade dos relacionamentos, entre eles próprios e entre eles e o público. ‘Relação’ passou a ser tema que marcou o período, sugerido por alguns trabalhos como *Relation in time*, *Relation in movement*, *Relation in space*, *Imponderabilia* entre outros, até o último, *The lovers — the great wall walk*, em 1988, em que ambos, em 30 de março, partiram por caminhos diferentes”. E, em 2002, a artista apresentou *The House with ocean view*, na galeria Sean Kelly, em Nova York, em que “por 12 dias, a artista ficou morando em uma plataforma construída naquele espaço, totalmente à vista do público. Tomou banho de chuveiro, penteou os cabelos, sentou no caso sanitário, jejuou durante todo o período bebendo apenas água, mas na maior parte do tempo ficou sentada olhando as pessoas que a observavam”.

A dimensão tecnológica ganhou espaço quando as primeiras câmeras de vídeo surgiram, em meados dos anos 1970, e foram sendo incorporadas aos processos de alguns artistas, que punham-se em frente à câmera em seus ateliês e realizavam suas obras. Foram surgindo as ações performáticas em um espaço inteiramente ausente de público (Melim, 2008). Práticas dessa natureza, ações performáticas orientadas diante da câmera de vídeo ou de fotografia permanecem até os dias atuais.

Uma das características presentes tanto nesses vídeos quanto nas fotografias é o aspecto performativo que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística, eleito, muitas vezes, como lugar de desdobramento das categorias escultura e pintura (Melim, 2008, p. 49).

Há uma gama de artistas que realizaram suas ações testemunhadas apenas por uma câmera, não apenas de vídeo, mas também fotográfica. Dentre os que trabalham com fotografia, a artista Carolee Schneemann (1939-2019), — também autora de obras selecionadas para o corpus das análises encaminhadas no capítulo 4 desta dissertação — em *Eye body* (1963), nas Figuras 15 e 16 vemos duas das imagens das experimentações realizadas pela artista, em que utiliza seu corpo e seu ateliê, ambos como superfície pictórica. Segundo Melim (2008), essas imagens fotográficas são consideradas importantes precursoras das muitas ações sem audiência, desenvolvidas por vários artistas ao longo dos anos até o presente.

Figura 15 – Carolee Schneemann, *Eye body #5 from Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*, 1963



Fonte: Schneemann, 1963a.

Figura 16 – Carolee Schneemann, *Eye body #24 from Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*, 1963



Fonte: Schneemann, 1963b.

Outro artista importante nesse contexto é Bruce Nauman (1941-), cujo trabalho, segundo Archer (2012, p. 106), “assumiu muitas formas, embora todas estivessem enraizadas

na própria presença corporal do artista”. Na Figura 17, vemos a obra *Auto-retrato como fonte* (1966-70), em que Nauman, em um diálogo com a *Fonte* de Duchamp, apresentou a si mesmo como o objeto moldado e fotografou a si mesmo, a parte superior de seu corpo, enquanto esguicha água pela boca.

Figura 17 – Bruce Nauman, *Auto-retrato como fonte*, 1966-70



Fonte: Archer, 2012, p. 104.

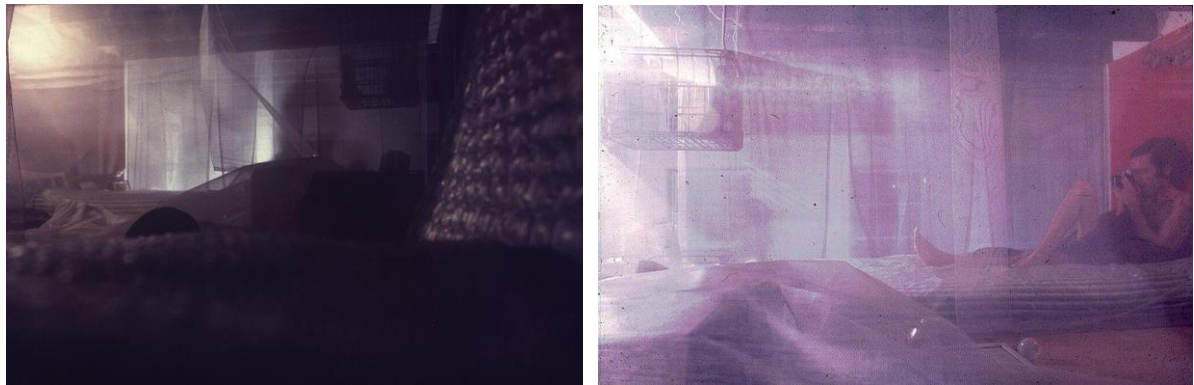
Nauman realizou uma série de ações¹⁹ testemunhadas apenas por uma câmera. “Entendia que, sendo um artista e estando em seu estúdio, qualquer coisa que porventura estivesse ali realizando se configuraria como um trabalho artístico. Havia, sem dúvidas, uma clara intenção de sublinhar o processo como obra” (Melim, 2008, p. 49), o que, “A despeito da privacidade, continuava sendo uma ação, assim como as peças em vídeo de Nauman eram *performances*” (Archer, 2012, p. 111).

“Conceitos, processos e informações são as expressões dessa arte que se pauta na vivência” (Freire, 2006, p. 22). Essas experimentações dos limites entre o público e o privado, explorando o ateliê como um lugar híbrido, lugar em que o artista vive e trabalha, foram alargadas pelas proposições artísticas de Hélio Oiticica (1937-1980), em obras como

¹⁹ Conforme nos aponta Melim (2008, p. 51), “Para Bruce Nauman, as ações para vídeo passaram a ser consideradas como extensões de sua escultura. Realizando uma série de atividades corriqueiras como sentar, caminhar, inclinar o corpo ou se agachar, o artista criava uma sequência ininterrupta de ‘esculturas vivas’, nomeando-as pelo sugestivo título de *representações*”. Como em *Bouncing in the corner n. 1* (1968), *Bouncing in the corner n. 2* (1969), *Wall/floor positions* (1968) e *Props* (1968-69).

Babylonests (1970-74) — vemos na Figura 18 duas fotografias²⁰ dessa ação, registrada por Miguel Rio Branco (1946-). O nome da obra é um misto de Babilônia com ninhos, bebê e sozinho. Esse era o nome dos pequenos ambientes de vários encontros e experiências, com acortinados de filó, que construiu dentro do seu apartamento sem paredes em Nova York, ambientes que eram uma reconstrução doméstica de outros *Ninhos* feitos para a exposição *Information*, no MoMA, em 1970.

Figura 18 – Miguel Rio Branco, *Babylonests*, 1971



Fonte: Branco, 2017.

O artista amplia os horizontes na busca de saciar o seu desejo incontido de habitar a própria obra. “Quando o ateliê passa a ser ‘qualquer lugar’, ‘todo o lugar’ ou ‘onde eu estiver’, seu conceito passa a se estruturar não somente como um lugar físico, mas, sobretudo, como uma espécie de parênteses no tempo, passando a existir, então, onde o artista está” (Melim, 2008, p. 50).

As aproximações entre uma ação cotidiana e uma ação artística, que fazem o conteúdo das obras coincidir com o ser físico do artista e o lugar de suas práticas artísticas — estes, ao mesmo tempo, sujeito e meio de expressão estética, eles mesmos como objetos de arte —, serão também presenciadas em séries autobiográficas ou auto-referentes que povoaram as décadas de 1970, 1980 e 1990, presentes até os dias de hoje (Melim, 2008, p. 52).

O corpo do artista busca ver a si mesmo como objeto de arte, explorando a relação do seu próprio corpo com o espaço. Um significativo exemplo de um percurso conectado de arte e vida é o da artista Francesca Woodman (1958-1981) que, além de ações performáticas com o propósito fotográfico, produziu cadernos, esboços, livros de artista, instalações e vídeos, até ter encerrado o seu percurso artístico e de vida em 1981, com seu suicídio aos 22 anos. Arte e vida,

²⁰ Exibidas na exposição *Hélio Oiticica: to organize delirium*, em 2017 pelo Whitney Museum of American Art. Disponível em: <https://whitney.org/exhibitions/helio-oiticica#exhibition-artworks>. Acesso em: 2 mar. 2023.

nesse caso, entrelaçam-se de maneira trágica, e é impossível ao observador de suas obras não ser impactado com o desfecho brutal da vida da artista. A partir desse fato, as suas fotografias encontram uma aura de mistério que paira sobre sua imagem.

Nas Figuras 19 e 20 vemos as fotografias *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands* (1976) e *Space²* (1976), respectivamente. As imagens fazem parte de uma série de fotografias em que a artista realizava ações performáticas dentro de casas parcialmente destruídas ou abandonadas, “explorando a natureza e a pertinência de sua autorrepresentação [...] e relacionando-se com o espaço dessas casas como se fossem prolongamentos de si mesma” (Melim, 2008, p. 53).

Figura 19 – Francesca Woodman, *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands*, 1976



Fonte: Woodman, 1976a.

Figura 20 – Francesca Woodman, *Space²*, 1976



Fonte: Woodman, 1976b.

As imagens surgem através da ação performática da artista, em cenas que retratam seu corpo, muitas vezes nu, desfalecido dentro de armários, espremido contra vidros, como se fosse moldado por eles, escondido por papéis de parede, justaposto a móveis e outros resquícios dessas casas abandonadas, em uma experiência na qual o corpo se torna, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, ambos os modos ligados de forma inseparável. Cabe observar que, na obra de Francesca Woodman, em vários de seus autorretratos vemos um apagamento de sua identidade, transformada visualmente por meio da fusão de seu corpo com a construção física da casa. As imagens criadas com o corpo da artista tornam-se, assim, as de uma mulher comum que, nesses

espaços abandonados, trazem à tona importantes diálogos sobre as questões de gênero, de representação do feminino e de subjetividades do corpo.

Conforme Archer (2012, p. 124), “Uma das influências mais importantes sobre parte da arte e sua crítica nos anos 70 foi o impacto do feminismo”, em que artistas usaram seu próprio corpo para explorar e investigar questões acerca da representação do feminino e, através de suas proposições artísticas, reivindicaram o controle sobre o próprio corpo e buscaram fortalecimento de uma identidade própria. O autor analisa que

O que o feminismo fornecia era um meio de visualizar e discutir esta questão sem cair de volta numa simples dicotomia natureza/cultura. Com sua crítica do patriarcado, a teoria feminista enfatizava que aquelas polaridades que pareciam caracterizar diferenças naturais nas qualidades essenciais do homem e da mulher [...] só tinham significado dentro da cultura. As reais diferenças entre ambos se encontravam no jogo de poder: quem o tinha e quem não o tinha (Archer, 2012, p. 126).

As marcantes *performances* da artista Ana Mendieta (1948-1985), em que utilizava o próprio corpo para refletir sobre questões de gênero e sobre a sua própria identidade cultural, estão entre as várias que exploraram esse tema. Em uma de suas *performances* mais famosas, a artista recria uma cena de estupro, ação realizada como resposta ao assassinato e estupro da estudante de enfermagem Sara Ann Otten, em 1973. Na Figura 21 vemos um registro dessa ação, no qual a artista convidou alguns amigos para seu apartamento e, ao chegarem, a encontraram deitada na mesa, coberta de sangue, com diversos objetos quebrados e espalhados no espaço ao redor. Durante sua ação, a artista ficou parada nesta posição por volta de uma hora, enquanto observavam a cena.

Figura 21 – Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973



Fonte: Mendieta, 1973.

Conforme foram se tornando mais claras as implicações do feminismo na arte, na busca do que significa ser mulher, foi sendo posta em foco a questão da identidade, de que não era possível se confinar aos limites do gênero. Tal como reconheceu Archer (2012, p.134): “A identificação e a compreensão de que alguém se diferencia dos outros englobam considerações sobre sexualidade, classe social, origem racial e cultural”.

Goldberg (2015, p. 200) indica que “A década de 1980 chegou ao fim com distúrbios políticos e econômicos que tiveram enorme impacto sobre o desenvolvimento cultural no mundo todo; [...] as minorias vinham se batendo cada vez mais intensamente por questões de identidade étnica e multiculturalismo”, e foram se intensificando e ampliando as discussões de cunho antropológico e investigativo sobre a consciência e as dimensões da corporeidade humana.

Nos anos seguintes, com as tecnologias digitais de informação e comunicação, há um avanço dos recursos tecnológicos e o surgimento ou a transformação de diversos tipos de mídias, colaborando para que as experimentações artísticas ampliassem as fronteiras da *performance* e se integrassem às múltiplas manifestações performáticas acerca do corpo do artista. Diante das misturas de mídias, Cohen (2013, p. 163) afirma que “Não existe uma arte fragmentada, [...] Caminhamos para uma arte total, para uma transmídia, para a eliminação de

suportes que impedem ou que se tornem mais importantes que a própria transmissão da mensagem artística”.

Nota-se, então, artistas como Orlan (1947-), que utiliza seu próprio corpo para investigar os limites de sua plasticidade e levanta discussões acerca da identidade, desafiando o imaginário do corpo como totalidade, questionado pela híbrida relação entre o corpo e a tecnologia. Em *Omnipresencia*²¹ (1993) (Figura 22), a artista explora as possibilidades da cirurgia plástica em seu corpo; nas *performances*, submete-se a tais procedimentos, sendo que, para cada cirurgia, a artista entrega ao cirurgião uma imagem — inspirada nas formas de beleza da História da Arte, e a artista incorpora o nariz de Diana, a testa de Mona Lisa, a boca da deusa Europa, o queixo de Vênus e os olhos de Psiquê —, e segue documentando o processo, por meio de vídeos e fotografias dos quais participam músicos, poetas e *videomakers*.

Figura 22 – Orlan, *Omnipresencia*, 1993



Fonte: Orlan, 2023.

Vale ressaltar, nessa perspectiva, a artista Cindy Sherman (1954-), que desde os anos 1970 investiga o tema da construção da identidade em suas obras, jogando com os códigos visuais e culturais da arte, enquanto cria seus autorretratos como imagens de personagens femininas estereotipadas. Dentre suas obras mais conhecidas dessa época está *Untitled Film Stills* (1977-80), na qual interpreta o conceito genérico de mulher em cenas da indústria cinematográfica dos anos 1950, chamando a atenção para o feminismo, a representação e a construção de identidade. É relevante notar seu envolvimento com as mídias digitais e redes

²¹*Omnipresencia* faz parte de uma série de performance em vídeos e fotografias das cirurgias realizadas por Orlan, em que podem ser acessadas no site da artista, dentre outros trabalhos da artista. Disponível em <https://www.orlan.eu/>. Acesso em: 2 mar. 2023.

sociais, desde 2017, como se pode observar em sua conta do Instagram²², na qual a artista vem realizando uma série de postagens — vemos algumas na Figura 23 — em que, a partir da manipulação digital de sua própria imagem, explora a ideia de deslocar os sentidos das imagens do feminino nas mídias de massa.

As postagens de Sherman no Instagram são uma série de *selfies* extremamente distorcidas, arranjos de flores e autorretratos perturbadores em hospitais, com tubos de oxigênio em suas narinas. Há um vídeo filmado da perspectiva de alguém deitado em uma cama de hospital. O espectador é levado a se perguntar o quanto disso é real, se Sherman foi realmente hospitalizado ou se é mera invenção. As imagens também são afetadas por uma série de filtros decorativos disponíveis no Instagram que animam ou alteram as características faciais dos usuários. A linha entre a vida real e os eventos posados que o Instagram oferece, aumenta a confusão sobre o que realmente está acontecendo²³.

Figura 23 – Cindy Sherman, *posts do Instagram da artista Cindy Sherman, 2017-23*



Fonte: Sherman, 2023.

²² Disponível em: <https://www.instagram.com/cindysherman/>. Acesso em: 2 mar. 2023.

²³ Tradução livre da autora do trecho da matéria “How Cindy Sherman's Instagram selfies are changing the face of photography”, *The Guardian*, 9 de agosto de 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/09/cindy-sherman-instagram-selfies-filtering-life>. Acesso em: 2 mar. 2023.

Dentro do processo de cada artista, cada obra envolve e agrega novos significados aos acontecimentos da vida, conforme nos faz refletir Glusberg (2013, p. 129), quando escreve que os próprios efeitos da *performance* devem ser levados em conta, em um processo que se retroalimenta, em que há “a transformação da vida numa série de atos autorreferenciais e autorreflexivos que geram um alto grau de conhecimento mútuo e pessoal”.

Na contemporaneidade a cena do corpo se amplia, expande seus limites e se conecta com vários tempos e lugares de sua própria história. As experimentações artísticas resultam em diversas manifestações, e os elementos que as compõem alcançam o caráter poético e conceitual que foi sendo desenvolvido com a ousadia e intencionalidade dos sujeitos-artistas, em usar seus próprios corpos para produzir arte e dialogar diretamente com quem se relaciona com suas obras, em um processo que leva Kaprow (*apud* Glusberg, 2013, p. 129) a afirmar: “As pessoas costumam se ver a si próprias nos outros”.

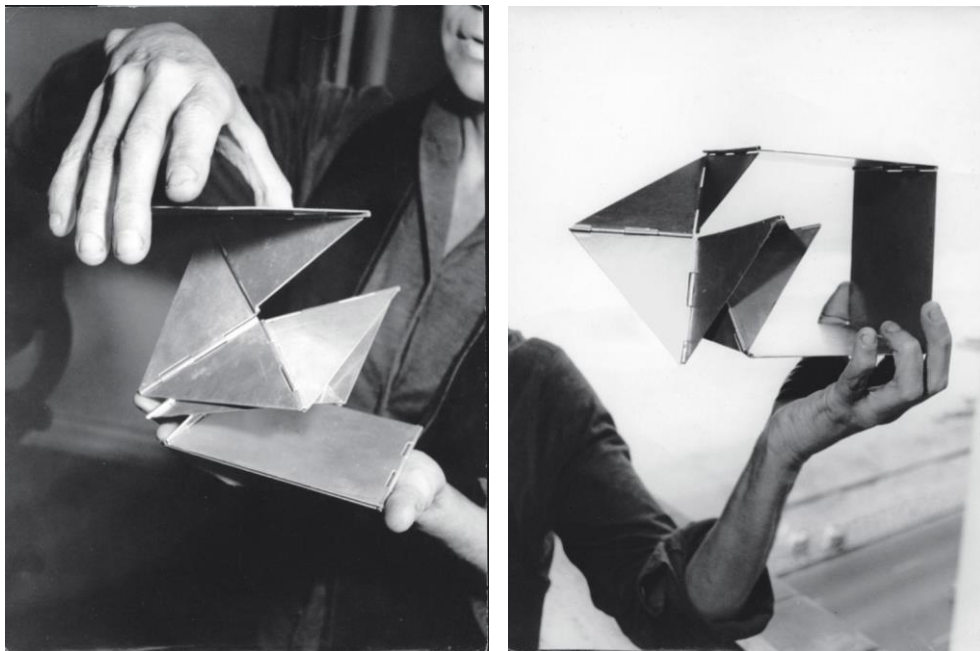
Segundo Melim (2008), foi a partir dos anos 1990 que emergiram estudos críticos que têm reexaminado a noção de *performance*, já que, nas múltiplas esferas das artes, o conceito vem expandindo seus limites e rompendo suas fronteiras, reavaliando os elementos performativos presentes em vários trabalhos artísticos, em que surgem novas imagens do sujeito-artista, geradas e gerenciadas a partir do próprio corpo, sendo importante

tentar substituir o estereótipo que associa a noção de performance a um único formato — tendo o corpo como núcleo de expressão e investigação, análogo à body art — por um viés bem mais distendido. E, ainda, poder incluir, na construção de sua trajetória, não somente ações ao vivo compartilhadas por um público, que recusam deixar evidências ou qualquer tipo de existência do trabalho, ou ações dessa mesma natureza que deixam rastros a partir de uma série de remanescente, mas outras formas de desdobramentos desses procedimentos, através de um número diverso de situações apresentadas em muitos discursos críticos, curatoriais, acadêmicos e artísticos (Melim, 2008, p. 8).

Sendo assim, surge “uma variante de procedimentos, reexaminada por meio de elementos performativos presentes na ordem construtiva de muitos trabalhos apresentados na forma de vídeos, instalações, desenhos, filmes, textos, fotografias, esculturas e pinturas” (Melim, 2008, p. 9). Melim (2008) reflete, a partir do olhar da teórica Kristine Stiles, sobre uma forma híbrida de *performance*, que abrange variadas configurações de ações, desde eventos de maiores alcances até atos em pequenos espaços íntimos, afirmando que “em toda performance sujeitos e objetos das ações estão interligados e comprometidos entre si, como *comissuras*. Inseparáveis, suas qualidades e seus significados estão impressos na conexão que existe entre ambos” (Melim, 2008, p. 38-39, grifos da autora).

A autora também amplia a noção de *performance*, entendendo-a como um procedimento que se prolonga no participante, para um espaço de performance, que insere o espectador na obra-proposição. Algo como o que acontece em obras como *Bichos* (1960-64), de Lygia Clark (1920-1988), em que o objeto se consolida como uma estrutura relacional, chama o espectador para experiências e vivências diretas com o seu corpo — como vemos na Figura 24, uma das obras da série. Outro exemplo é a obra de Ricardo Basbaum (1961-), a *NBP*, indicativo de *Novas Bases para a Personalidade*, lançada em 1989 e sinalizada como uma ação em progresso, um objeto transportável e inteiramente oferecido para participação, em que os que desejarem participar da experiência só precisam aceitar e usar durante um mês, da maneira que acharem melhor, devendo apenas empreender algum tipo de registro. Ambos são exemplos de obras que incluem a interação física do espectador-participador, aguardando o gesto participativo que a atualizaria e exploraria sua potência.

Figura 24 – Lygia Clark, *Bicho de Bolso n.º 1*, 1963. Recorte em metal, alumínio, 13 x 20 x 10 cm



Fonte: Clark, 2023.

Outro ponto que Melim (2008) levanta é o do debate sobre a efemeridade da *performance*, apontada por Cristina Freire em seu livro *Poéticas do processo: arte conceitual no museu* (1999). Ele fala sobre o empenho em torná-la permanente, no sentido de reter algum registro da obra, através da construção de uma série de informações artísticas em torno de procedimentos, materiais e atos da criação antes não conhecidos pelo público. Segundo a autora, essa questão levou o curador Jens Hoffmann a produzir um evento denominado *A little bit of*

*history repeated*²⁴, em 2001. O evento “propunha investigar, através do caráter efêmero da performance, a ideia de acervo, expondo o corpo como uma forma flexível de arquivo, em contraste com a ideia de fixo, permanente e supostamente eterno existente nos acervos dos museus” (Melim, 2008, p. 41-42).

Dentre as variações da *performance*, cita-se também a artista Laura Lima (1971-), que reconstruiu *Cut piece* (1964), ação de Yoko Ono (1933-), substituindo o corpo humano pelo de um animal domesticado, uma cabra, que também usava uma vestimenta cortada pelos participantes.

Antes de tudo, deixo dito que nunca utilizei diretamente denominações de *performance* para o meu trabalho em arte, apesar de achar que meus gestos também comunguem, em fatos, com o que se conhece como *performance* ou o que pode tornar a ser esta discussão contínua e ampla (Lima *apud* Melim, 2008, p. 43).

Nota-se que, nos trabalhos de Lima²⁵, o corpo da artista nunca está presente. “O corpo apresentado por ela é sempre protagonizado por vários outros, que tanto podem estar atuando sob a sua coordenação como podem se estender em um organismo coletivo. E ambos são tratados como matéria disponível para a realização de uma ação” (Melim, 2008, p. 42-43). A ausência de seu corpo na obra é compensada por sua presença forte, que é refletida em outros corpos e na visualidade das cenas intensas que cria e para as quais instrui os atores que a compõem, como no caso da obra *Dopada*, da série *Homem=Carne/Mulher=Carne* (1997) (Figura 25), em que a artista colocou uma mulher com um longo vestido branco e dormindo, conectada à parede por uma espécie de tubo de tecido ocre, que cria a percepção de que o corpo acoplado à parede está se conectando com a arquitetura do museu.

²⁴ Realizado no “Kunst-Werk Institut of Contemporary Art, em Berlim. Durante três dias, uma série de performances foi interpretada por jovens artistas de diversas partes do mundo, a partir de documentos escritos ou orais, fotografias e filmes. Paralelo às apresentações, um fórum de debates também foi instalado a fim de analisar e discutir as principais características desses procedimentos: suas conexões com o objeto de arte e a ideia de acervo, apontando a necessidade de novas frentes de debates e novos rumos a serem estabelecidos diante das ações performáticas” (Melim, 2008, p. 41).

²⁵ Reconhecida por ser a primeira artista brasileira a ter obras adquiridas por um museu brasileiro, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), na categoria Performance, em 2000. Sua obra é apresentada com seres vivos como matéria e rejeita categorias cristalizadas no vocabulário de arte.

Figura 25 – Laura Lima, *Dopada*, da série *Homem=Carne/Mulher=Carne*, 1997



Fonte: Lima, 1997.

Os registros e traços que revelam uma ação performática, como a fotografia e o vídeo, além de textos, desenhos, objetos e instalações, têm gerado novas considerações acerca da *performance*. Seguindo este caminho, dentro da esfera das artes, em 2005, Jens Hoffmann e a artista Joan Jonas lançam o livro²⁶ *Perform*, que “evidencia o verbo, a ação, presente em uma gama considerável de procedimentos” (Melim, 2008, p. 56), com o intuito de demonstrar as diversas possibilidades e os modos de definir a *performance*. Segundo os autores, a ideia do livro é desafiar as normas comuns de olhar para arte a fim de explorar as complicações da categorização do que conhecemos historicamente como *performance*, em que todas as visões possíveis sobre o tema de alguma forma estão conectadas, sendo essas conexões o caminho para nos aproximar do que realmente a *performance* pode significar no contexto da arte. “Muitas *performances* deixam rastros, enquanto outras estão especificamente engajadas com a natureza efêmera da *performance*” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 20, tradução nossa)²⁷.

²⁶ No centro da investigação do livro estão os artistas, com obras de diversas práticas artísticas como a escultura, a pintura, o cinema, a instalação, entre outras, que contêm e envolvem elementos performáticos. A temática é explorada na estrutura de oito capítulos, intituladas de *Room* (*Room one: Inside the box/Outside the box*; *Room two: Performing the object*; *Room three: Exchange and transform*; *Room four: Still Life/Tableaux vivants*; *Room five: Provoking the everyday*; *Room six: Traces/Oblivion*; *Room seven: Narrate/Withhold*; *Room eight: The performer is in all of us*), em que os artistas escolhidos se relacionam com o tema do capítulo.

²⁷ “Many performances leave traces, while others are specifically engaged with performance’s ephemeral nature” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 20).

São várias as investigações traçadas pelos autores ao longo do livro que vão ampliar a reflexão acerca da *performance*, sendo que muitas delas se conectam e se complementam, e é esse fluxo potencial que enriquece a investigação acerca do performar (Hoffmann; Jonas, 2005). São muitos os caminhos que possibilitam refletir sobre as relações entre os espaços para arte e o espaço social em que vivemos, desafiando a ideia tradicional dos objetos e questionando as transformações conceituais das estruturas formadoras da nossa identidade, que nos provocam na esfera do íntimo e no nosso cotidiano.

Cita-se também a obra *The Wind* (2002), de Eija-Liisa Ahtila (1959-), que foi exibida em uma instalação de 14 minutos e três telas, no MoMA em Nova York, entre 2006 e 2007, e na Figura 26 vemos a sala de exibição. Em *The Wind*, a artista apresenta perspectivas de uma mulher aparentemente deprimida que sofre de ataques psicóticos ocasionais e, então, convida um vento forte para espalhar tudo em seu apartamento.

O drama do cotidiano é amplificado em duas direções diferentes, mas conectadas. Por um lado, é o espaço — a esfera física e social — em que vivemos, que é levado para dentro da galeria ou instituição de arte por meio de suas instalações. Por outro lado, é o espaço mental em que nossos sentimentos e emoções ganham vida que é trazido para a tela prateada. A artista busca a reconciliação dos dois, o interior e o exterior da vida de uma pessoa — não apenas dos personagens de seus filmes, mas sobretudo dos espectadores que vivenciam suas obras (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 41, tradução nossa)²⁸.

²⁸ “*The drama of the everyday is amplified in two different, yet connected, directions. On the one hand it is the space – the physical and social sphere – in which we live, that is taken into the gallery or art institution by means of her installations. On the other hand it is the mental space in which our feelings and emotions come alive that is brought to the silver screen. The artist is searching for a reconciliation of the two, the inside and the outside of a person's life – not solely those of the characters in her films, but above all those of the spectators experiencing her works*” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 41).

Figura 26 – Eija-Liisa Ahtila, *The Wind*, 2002

Fonte: Ahtila, 2002.

O drama cotidiano da personagem é incorporado pela própria artista, pois é o seu corpo atuante nas telas. Há uma dose considerável de teatralidade na obra de Eija-Liisa Ahtila, de tal modo que, em muitos momentos, nos perguntamos qual a dose de ficção e de realidade acerca da história contada pela artista, concluindo que ambas se mesclam de forma irreparável, ambas se nutrem. A teórica Josette Féral (2015, p. 136-137) aponta que há teatralidade nas *performances*, “sua escritura cênica, sua relação com o corpo do performer, com o tempo de representação, com o real, com o espaço”, evidenciando o aspecto real como o único ponto de convergência de todas as *performances* que se propõem, “com efeito, como modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz”.

Notando que “Toda obra de arte é o rastro de uma ação. [...] Para alguns artistas, realizar essa ação é tanto parte da obra de arte quanto o objeto finalizado. Mas os traços sugerem ausência, pois apontam para algo que já existiu — uma ação ou um corpo — mas não está mais presente” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 121, tradução nossa)²⁹. São os vestígios que as *performances* deixam, como nas obras da artista Delia Brown (1969-), que em suas pinturas

²⁹ “Every work of art is the trace of an action [...] For some artists, performing that action is as much a part of the art work as the finished object. But traces suggest absence, for they point to something that has once been - an action or a body - but is no longer present” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 121).

investiga questões como a identidade feminina e a cultura de consumo na sociedade ocidental, levantando reflexões acerca da sociedade contemporânea. Em sua série *Guerilla Lounging* (2002-2003) — na Figura 27 vemos uma das obras pertencentes à série —, o título é termo nomeado pela artista para o ato de emprestar residências particulares dos ricos, envolvendo as principais casas de colecionadores de arte contemporânea em Los Angeles e Nova York. Nessa série, a artista e seus amigos fazem festas dentro de residências, o que para ela são atos de arte. Segundo Hoffmann e Jonas (2005, p. 122, tradução nossa)³⁰, “As pinturas extravagantes que Brown faz das ocasiões acabam se tornando uma mistura de documentação, vestígios de *performances* e obras de arte ilustrativas prontas para serem consumidas pelo mercado”.

Figura 27 – Delia Brown, *Guerilla Lounging*, 2002-03



Fonte: Brown, 2003.

³⁰ “The flamboyant paintings Brown makes of the occasions ultimately become a mixture of documentation, traces of performances, and illustrative art works ready to be consumed by the market” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 122).

Então, nos instigam os autores: “A arte performática não apresenta a ilusão de eventos, mas sim apresenta eventos reais como arte” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 15, tradução nossa)³¹. Dentro de um viés semelhante, a artista Priscilla Pessoa (1978-), — também autora de obras selecionadas para o corpus das análises presentes no capítulo 4 desta dissertação —, em sua série *Todo Santo dia* (2015), explora as narrativas bíblicas, ao mesmo tempo em que cria, a partir da pintura de gênero³², cenas realistas de um cotidiano, retratando cenas mundanas e banais, que poderiam acontecer com ela mesma ou com qualquer outra pessoa comum. Ela declara: “Flagro quase sempre minhas personagens nesses momentos que antecedem os grandes saltos. Assim, nos momentos mais sagrados busco o mais banal e nas histórias divinas, o humano” (Pessoa, 2023). Nas personagens da série, vemos vários corpos e, dentre eles, o corpo da própria artista, como na obra *E agora, José?* (2015) (Figura 28).

Figura 28 – Priscilla Pessoa, *E agora, José?*, 2015. Tríptico de aquarelas, 60 x 40 cm cada



Fonte: Pessoa, 2015.

Há o registro fotográfico da cena como referência para sua obra e a artista se reconhece como parte dessas narrativas que ela mesma criou, e nas quais intencionalmente se coloca, por meio de seu corpo, visualmente reconhecível. Há a presença de um corpo e de uma ação que vem antes da obra e se estendem para ela, com a prática da pintura, que os transforma e os ressignifica. Nota-se nesse exemplo aquilo a que se refere Férral (2015, p.137), que a ação sobre o real “vai trabalhar em um duplo nível, procurando, de um lado, reproduzi-lo em função da

³¹ “Performance art does not present the ilusion of events, but rather presents actual events as art” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 15).

³² Adquiriu sua maior produção com os artistas holandeses do século XVII, nas quais eram representadas cenas domésticas e corriqueiras.

subjetividade do *performer*, e, de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo — performance teatral — seja da imagem — imagem do real que projeta, constrói ou destrói a performance tecnológica”.

Também consideramos relevante as obras do artista Charles Ray (1953-), que utiliza, em algumas delas, seu próprio corpo como elemento escultórico. A obra *Oh! Charley, Charley, Charley* (1992) (Figura 29) é um dos seus trabalhos mais conhecidos, sendo produzida para a exposição Documenta 9, em Kassel, na Alemanha, em 1992. Na obra “vemos uma escultura de uma orgia sexual envolvendo oito figuras de fibra de vidro, todas moldadas a partir do próprio corpo da artista. Essa festa sexual [...] é uma natureza morta de erotismo autorreferencial, uma orgia de solidão” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 93, tradução nossa)³³.

Figura 29 – Charles Ray, *Oh! Charley, Charley, Charley*, 1992



Fonte: Hoffmann e Jonas, 2005, p. 93.

O artista congela suas ações em diversas poses, a partir das quais elabora esculturas hiper-realistas de seu próprio corpo, organizando-as no espaço. Ao ver, deparamos-nos com a cena de um espetáculo estático/pausado. Glusberg (2013, p. 94) nos lembra que as

³³ “Here we see a sculpture of a sex orgy involving eight fibreglass figures, all of which are casts from the artist's own body. This sexual feast[...] is a still life of self-referential eroticism, an orgy of loneliness” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 121).

performances “tentam resolver a contradição entre o homem e sua imagem”, tomando o corpo como elemento do processo criativo.

A artista Gillian Wearing (1963-), — autora de obras selecionadas para o corpus das análises encaminhadas no capítulo 4 desta dissertação —, através de fotografias, vídeos, esculturas e pintura, investiga as tensões entre o eu e a sociedade. Em suas obras, ela explora a natureza performativa da identidade. Em um de seus trabalhos, ela começou a produzir autorretratos vestindo uma máscara de silicone realista, de seu próprio rosto. Na obra *Self-portrait* (2000) (Figura 30) vemos uma das imagens produzidas por Gillian, na qual a artista habita seu corpo sob uma máscara de si mesma.

Figura 30 – Gillian Wearing, *Self-portrait*, 2000. Fotografia, 172 x 172 x 2,5 cm



Fonte: Guggenheim, 2021, p. 24.

Cerca de uma década depois, em 2011, a artista fez outro autorretrato com a máscara produzida em 2000, colocando seu eu mais velho dentro daquele primeiro rosto. Nos anos seguintes, Gillian utilizaria máscaras para re-habitar a si mesma em diferentes idades, além de fazê-lo também com vários membros de sua família. A artista coloca repetidamente luz sobre a questão da identidade e os papéis sociais que se confundem no cotidiano.

A gama de artistas e obras que exploram o discurso do corpo é vasta, o que possibilita explorar a *performance* através de um “viés que agrupa e estabelece a noção de obra como uma ação, cuja qualidade específica consiste em realizar, fazer ou executar” (Melim, 2008, p. 56), e

nos inspira a refletir sobre as ações performáticas que moram em todos nós; “se o mundo inteiro é um palco, então cada um de nós é um artista” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 157, tradução nossa)³⁴.

Por fim, como ressalta Cohen (2013, p. 108, grifos do autor), “é impossível falar-se de uma linguagem pura para a *performance*. Ela é *híbrida*, funcionando como [...] uma *releitura* [...], das mais diversas — e às vezes antagônicas — propostas modernas de atuação”. Essas formas modernas de atuação são exploradas intencionalmente pelos artistas, em obras nas quais “mostram seu próprio corpo numa atitude de reencontro consigo mesmo” (Glusberg, 2013, p. 51), buscando concretizar de maneira expressiva as múltiplas perspectivas performáticas do corpo, bem como sua relação com o meio, com os outros e com sua visualidade. E é nesse sentido, na ação do artista em transformar suas experiências, utilizando seu próprio corpo como um meio para a criação artística, que esta pesquisa se posiciona.

³⁴ “*If all the world's a stage, then each of us is a performer*” (Hoffmann; Jonas, 2005, p. 121).

CAPÍTULO 2

O CORPO ESTÁ EM CENA: UMA INTERSECÇÃO ARTE, VIDA, CORPO E MUNDO

*Como o pintor ou o poeta expressariam outra coisa
que não o seu encontro com o mundo?*

— Maurice Merleau-Ponty

O corpo, ao longo do tempo, tem sido objeto de interesse e reconhecido como tendo uma condição de complexa compreensão, seja em sua constituição biológica, na variedade de visualidades e de movimentos que assume ou realiza, nas diferentes culturas, nas artes e nas mais diversas situações que exigem ações ou reações do corpo. Portanto, diferentes áreas do conhecimento humano apresentam distintas definições para o corpo, quando tomado como objeto de estudo, em meio às quais, segundo Greiner (2005, p. 43), “Existem muitas trilhas paralelas, trabalhando simultaneamente. O corpo humano é, portanto, reconhecido como sistema complexo e é justamente esta alta taxa de complexidade, e nada, além disso, que o distingue das outras espécies”.

Logo, consideramos o corpo como a base de toda e qualquer experiência, das possibilidades de sentido e de significação, na qual é construído no e através do corpo. E a arte, dentro desse contexto, confere ao indivíduo possibilidades inúmeras de criação, concebendo a valorização de ser e estar no mundo, o reconhecimento das experiências no que tange a nós mesmos, observando nossas dimensões corporais, as nossas percepções e emoções, e desenvolvendo fenômenos tão intrigantes acerca de questões condizentes ao nosso tempo, nos fazendo refletir sobre quem somos. Greiner (2005, p. 111) considera que “de alguma forma arte e corpo artista colaboram para os estudos contemporâneos do corpo e a formulação de novas epistemologias”.

Sendo assim, no primeiro momento desta etapa, no tópico 2.1, buscamos compreender o corpo amparado na experiência para a produção de significados, conectando o corpo, a experiência e a construção de sentidos. No segundo momento, no tópico 2.2, pensamos o corpo como fenômeno semiótico, sob a luz de Peirce, apoiando-se na semiótica peirciana para investigar o corpo como signo e seus processos de semiose.

2.1 Corpo, experiência e construção de sentidos

O corpo sente, pulsa e fala a partir das formas adquiridas ao longo da sua trajetória existencial e na relação com o meio, conforme analisa Dewey (2010):

A primeira grande consideração é que a vida se dá em um meio ambiente; não apenas *nele*, mas por causa dele, pela interação com ele. Nenhuma criatura vive meramente sob sua pele; seus órgãos subcutâneos são meios de ligação com o que está além de sua estrutura corporal [...] A carreira e o destino de um ser vivo estão ligados a seus intercâmbios com o meio, não externamente, mas sim de uma maneira íntima (Dewey, 2010, p. 74-75, grifos do autor).

Segundo o autor, “Na vida que é verdadeiramente vida, tudo se superpõe e se funde” (Dewey, 2010, p. 82). E a arte está ligada diretamente ao processo de viver, sendo “a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo” (Dewey, 2010, p. 93).

A experiência seria “o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação” (Dewey, 2010, p. 88-89), sendo nos sentidos as vias pelas quais a “criatura viva” participa diretamente dos acontecimentos do mundo ao seu redor. Sendo assim, o autor explica que

O “sentido” abarca uma vasta gama de conteúdos: o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com sensual. Inclui quase tudo, desde o choque físico e emocional cru até o sentido em si – ou seja, o significado das coisas presentes na experiência imediata. Cada termo se refere a uma fase e aspecto reais da vida de uma criatura orgânica, tal como a vida ocorre através dos órgãos sensoriais. Mas o sentido, como um significado tão diretamente encarnado na experiência a ponto de ser seu próprio significado esclarecido, é a única significação que expressa a função dos órgãos sensoriais quando levados à plena realização (Dewey, 2010, p. 88).

Em sua teoria, do “organismo em interação com seu meio”, Dewey (2010, p. 70) aponta um caminho para conectar e “recuperar a continuidade da experiência estética [e artística] com os processos normais do viver”. Segundo o autor, “Quando os objetos artísticos são separados das condições de origem e funcionamento na experiência, constrói-se em torno deles um muro que quase opacifica sua significação geral”. Há, portanto, um desafio a quem se propõe escrever sobre a arte, que é “restabelecer a continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência” (Dewey, 2010, p. 60).

Cabe ressaltar que, segundo Dewey (2010, p. 125-126), “‘artístico’ se refere primordialmente ao ato de produção, e ‘estético’, ao de percepção e prazer”; o autor lamenta “a inexistência de um termo que designe o conjunto dos dois processos” e indica seu incômodo verbal de sermos submetidos a usar o termo “estético” para englobar o campo inteiro e, em outros momentos, para limitá-lo ao aspecto perceptual receptivo de toda a operação.

Nessa linha de discussão, Dewey (2010, p. 128) considera que “O artista, ao trabalhar, incorpora em si a atitude do espectador”, e explica que “O processo da arte em produção relaciona-se organicamente com o estético na percepção. [...] [sendo que] Até ficar perceptualmente satisfeito com o que faz, o artista continua a moldar e remoldar” (Dewey, 2010, p. 130). Nesse processo, além de um especial poder de execução, o artista possui uma alta sensibilidade, que também conduz seus atos e criações. “O que é feito e o que é vivenciado, portanto, são instrumentais um para o outro, de maneira recíproca, cumulativa e contínua” (Dewey, 2010, p. 131).

Sendo assim, “a arte, em sua forma, une a mesma relação entre o agir e o sofrer, entre a energia de saída e a de entrada, que faz com que uma experiência seja uma experiência. [...] o produto é uma obra de arte estética”, portanto, “a experiência estética — em seu sentido estrito — é vista como inerentemente ligada à experiência de criar” (Dewey, 2010, p. 128- 129). Nessa perspectiva, Dewey (2010) escreve:

Para perceber, o espectador ou observador tem de criar *sua* experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. Mas tanto naquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte. [...] Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e interesse. Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo. [...] Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista (Dewey, 2010, p. 137, grifos do autor).

Mas, afinal, o que faz com que uma experiência seja *uma* experiência? Para Dewey (2010, p. 109), “A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver”. O autor considera que, “Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente”. Porém, na maioria das vezes, a experiência é superficial, de modo que não encontram caminho para uma experiência *singular*, “Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si” (Dewey,

2010, p. 109). Desfrutamos dessa experiência *singular* quando o que vivenciamos faz o percurso até sua realização de modo satisfatório e “conclui-se de tal modo que seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência. Trata-se de *uma* experiência” (Dewey, 2010, p. 110, grifos do autor).

Segundo o autor, em uma obra de arte “os diferentes atos, episódios ou ocorrências se desmancham e se fundem na unidade, mas não desaparecem nem perdem seu caráter próprio ao fazê-lo” (Dewey, 2010, p. 111), e o próprio resultado “não é uma coisa distinta e independente; é a consumação de um movimento” (Dewey, 2010, p. 113). Assim, a arte nasce a partir do próprio modo de viver do homem, onde a experiência do mundo é um resultado da interação entre o organismo e seu ambiente, sendo neste processo que acontecem os atos de expressão. Como reconhece Dewey (2010, p. 148), “Não há expressão sem agitação, sem turbulência. [...] Descarregar é livrar-se de algo, descartá-lo; expressar é ficar com a turbulência, levá-la adiante em seu desenvolvimento, elaborá-la até sua conclusão”. Então, “Uma atividade que era ‘natural’ — espontânea e não intencional — se transforma, por ser executada como um meio para atingir uma consequência conscientemente pretendida. Essa transformação marca todo ato artístico” (Dewey, 2010, p. 150).

Dewey (2010, p. 152) exemplifica que “o ato de expressão é um espremer, um pressionar para fora”, e explica que não podemos pensar que “o simples ato de dar vazão a uma impulsão, inata ou habitual, constitui uma expressão. [...] A descarga afetiva é uma condição necessária, mas não suficiente, da expressão” (Dewey, 2010, p. 148). Ele considera que “a arte é uma *produção*, e de que a produção só ocorre através de um material objetivo, que tem de ser manejado e ordenado de acordo com *suas* possibilidades” (Dewey, 2010, p. 483, grifos do autor). Portanto, conclui o autor, “Por mais imaginativo que seja o material *para* uma obra de arte, ele só sai do estado de devaneio e se torna matéria *de* uma obra de arte quando é ordenado e organizado, e esse efeito só se produz quando um *propósito* controla a escolha e desenvolvimento do material” (Dewey, 2010, p. 475, grifos do autor). Temos que ficar atentos, pois não há dúvidas da capacidade expressiva e criativa das pessoas, mas nem todo ser vivo produz um objeto artístico ou cria uma obra de arte, como bem reconheceu também Greiner (2005, p. 119), ao escrever que “nem todo ser vivo faz arte embora seja dotado de criatividade. [...] Interpretar frente ao espelho [...] não é a mesma dinâmica do que se singulariza como interpretação teatral no sentido profissional. Uma criança não cria como Jackson Pollock”.

Ademais, Dewey (2010, p. 153, grifos do autor) aponta a importância do tempo para o ato expressivo que constitui uma obra de arte, observando que cada um de nós assimila dentro

de si algo dos valores e significados pertencentes às experiências anteriores, de tal modo que “a expressão do eu em e através de um meio [...] é *em* si uma interação prolongada de algo proveniente do eu com as condições objetivas, processo em que ambos adquirem uma forma e uma ordem que de início não possuíam”. À vista disso,

o processo de viver é contínuo; tem continuidade por ser um processo permanentemente renovado de ação sobre o meio e exposição à ação dele, juntamente com a instituição de relações entre o que se faz e o que se sofre. Portanto a experiência é necessariamente cumulativa, e seu conteúdo ganha expressividade por causa da continuidade cumulativa. O mundo que experimentamos no passado se torna parte do eu que age e sofre a ação em outras experiências. Em ocorrência física, as coisas e eventos vivenciados passam e acabam. Mas algo de seu significado e valor é preservado como parte integrante do eu (Dewey, 2010, p. 211-212).

De modo que, por um processo contínuo e ao longo do tempo, “O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse” (Dewey, 2010, p. 137), e extraiu o que é significativo, afinal, “Só ocasionalmente, na vida de muitas pessoas, os sentidos são carregados do sentimento que provém da compreensão profunda dos significados intrínsecos” (Dewey, 2010, p. 86-87). E, quando é permitido, “o material vivenciado faz o percurso até sua consecução [...] [então] Conclui-se uma obra de modo satisfatório” (Dewey, 2010, p. 109-110). Sendo assim, “A forma, tal como presente nas artes, é a arte de deixar claro o que está envolvido na organização do espaço e do tempo, prefigurada em todo curso de uma experiência vital em desenvolvimento” (Dewey, 2010, p. 91).

Todavia, Dewey (2010, p. 138) indica que “Não é possível separar entre si, em uma experiência vital, o prático, o intelectual e o afetivo, e jogar as propriedades de uns contra as características dos outros. A fase afetiva liga as partes em um todo único”. O autor complementa, considerando que os artistas

têm como tema as qualidades de coisas de experiência direta; os investigadores “intelectuais” lidam com essas qualidades a uma certa distância, por intermédio de símbolos que representam qualidades, mas não são importantes em sua presença imediata. A diferença fundamental é enorme no que concerne à técnica do pensamento e à emoção. Mas não há diferença no que concerne à dependência de ideias afetadas pela emoção e ao amadurecimento subconsciente (Dewey, 2010, p. 167).

No curso de nossas vidas, ao nos relacionarmos com os fenômenos que permeiam a nossa existência e ocorrem continuamente em nossas vidas, buscaremos compreender como aquilo lhe aparece fenomenicamente, amparados na totalidade da nossa experiência. E o artista, mesmo apoiado em toda sua sensibilidade estética e percepção aguçada, recorre ao desenvolvimento de ideias e desempenho da mente para observar o mundo à sua volta. Nesse sentido, considerando a produção de significados como também de natureza mental, devemos

tomá-lo como podendo ser modificado por meio da experiência, ou seja, podendo ser ressignificado, encontrando novos sentidos.

Para Peirce (2008, p. 73), “é impossível que tenhamos uma ideia que não se relacione com os efeitos sensíveis concebidos acerca das coisas”. Peirce (2017) concebeu sua semiótica em uma intrincada arquitetura filosófica³⁵, cuja base está na fenomenologia, considerada pelo autor como a “chave de toda a lógica”. Tratando da fenomenologia, ele escreve: “Tento uma análise do que aparece no mundo. [...] Portanto, não perguntamos o que realmente existe, apenas o que aparece a cada um de nós em todos os momentos de nossas vidas” (Peirce, 2017, p. 22).

Conforme descreve Ibri (2015, p. 22), a fenomenologia “se desenhará como uma ciência que se propõe efetuar um inventário das características do *faneron* ou fenômeno”. Segundo Peirce (*apud* Ibri, 2015, p. 22), “por *faneron* eu entendo o total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isso corresponde a qualquer coisa real ou não”. Com isso, pode-se dizer que a percepção de um objeto, um sonho ou um pensamento são fenômenos, “o que quer que seja, em outras palavras, proveniente dos sentidos, ou o que quer que seja pensável, ou concebível, é um fenômeno” (Ibri, 2015, p. 22).

Peirce (*apud* Ibri, 2015, p. 23) afirma, ainda no âmbito da fenomenologia, que esta “não pretende ser uma ciência da realidade, mas apenas buscará escrutinizar as classes que permeiam toda experiência comum, ficando restrita às suas aparências”. Além disso, as descobertas da fenomenologia “poderão ser postas à prova [...], já que o universo da experiência fenomênica identifica-se com a experiência cotidiana de cada ser humano” (Ibri, 2015, p. 22). Entre as experiências, Peirce (*apud* Ibri, 2015, p. 23) localiza a interpretação, afirmando que “A interpretação em si mesma é experiência. [...] a experiência é o inteiro resultado cognitivo do viver [...]. [Ainda:] Experiência é o curso da vida”.

Antes de tratar de interpretação, na esfera de sua semiótica, Peirce desmembrou a experiência em três categorias: *a primeiridade*, *a segundidade* e *terceiridade*. “a primeira é aquela rara faculdade, a faculdade de ver o que está diante dos olhos, tal como se apresenta sem qualquer interpretação”; a segundidade “procura coletar a incidência de determinado aspecto”; e a terceira “tomá-lo como geral e pertinente a todo fenômeno”. Para identificarmos qualquer uma das categorias, precisamos dessas três faculdades: *ver*, *atentar para* e *generalizar* (Ibri, 2015, p. 24-25).

Partindo da segunda categoria, o autor explica que “Há neste elemento da experiência uma consciência de dualidade entre duas coisas: uma que age e outra que reage ao modo da

³⁵ Sua filosofia é dividida em fenomenologia, ciência normativas e metafísica. As ciências normativas compõem-se da estética, ética e lógica ou semiótica.

binaridade de força” (Ibri, 2015, p. 26), surgindo, assim, a ideia de *outro*, *alter*, o externo a mim. E “aparece a ideia de *negação*, a partir da ideia elementar de que as coisas *não são* o que queremos que sejam [...] A binaridade presente neste *se opor a* traz consigo a ideia de *segundo em relação a*, constituindo uma experiência direta [...] Parece que algo *reage* contra nós” (Ibri, 2015, p. 26, grifos do autor), criando uma experiência de dualidade *bruta*.

“A experiência direta com *isto* que *não é aquilo* se dá num recorte do espaço e do tempo, traçando os contornos deste objeto, que é forçado e reage contra a consciência como algo individual” (Ibri, 2015, p. 27-28, grifos do autor). Nesse confronto com o individual, que se opõe aqui e agora ao sujeito, segundo Peirce (*apud* Ibri, 2015, p. 27, grifos do autor), “Tornamo-nos conscientes do *eu* ao nos tornarmos conscientes do *não eu*”, ou seja, o estarmos conscientes de nós mesmos não pode prescindir de estarmos perante algo que não somos e que se opõe.

A experiência pretérita também é entendida a partir dessa noção de alteridade atribuída aos fatos diretamente experienciados, ou seja, sobre as experiências com o passado “não se tem qualquer poder modificador, isto é, o vivido, como tal, é uma pluralidade de ocorrências, um aglomerado de fragmentos individuais delimitados como recortes no espaço e no tempo” (Ibri, 2015, p. 28). Segundo Peirce (*apud* Ibri, 2015, p. 28), “o passado realmente age sobre nós precisamente como um objeto existente o faz”. Isso não deve ser confundido, contudo, com “o passado como ego [que é] é passado generalizado e, portanto, mediatizado numa representação geral que, como tal, assume o estatuto de *resultado cognitivo do viver*” (Ibri, 2015, p. 28-29, grifos do autor).

Enquanto na segundidade há a ideia de segundo em relação a um primeiro, na ideia de primeiro não há o *outro*, ou seja, o primeiro não traz consigo a ideia de alteridade. “A ideia de Primeiro é predominante nas ideias de novidade, vida, liberdade. Livre é aquilo que não tem outro atrás de si determinando suas ações” (Peirce *apud* Ibri, 2015, p. 29). Não havendo o sentimento de dualidade, também não há na primeiridade uma referência ou relação com qualquer outra coisa:

Este estado de consciência de experienciar uma mera qualidade, como uma cor ou um som, caracteriza-se por ser uma experiência imediata em que não há, para essa mesma consciência, fluxo de tempo. Simples em si mesmo, esse estado de consciência tinge-se não pelo passado como alteridade nem pelo futuro por meio da intencionalidade de um plano, que é da natureza do pensamento. Ela é uma consciência que, por ser o que é sem referência a mais nada, está absolutamente no presente (Ibri, 2015, p. 30).

Dessa forma, faz-se essencial para experienciar as qualidades do mundo a faculdade de *ver* o mundo “tal como aparece aos olhos do artista. O modo poético nos aproxima o estado no qual o presente surge como presente [...] A primeira categoria, então, é Qualidade de Sentimento

ou o que quer que seja tal como é, positivamente, e sem relação com nada mais” (Peirce *apud* Ibri, 2015, p. 32). Há uma variedade incontável de qualidades de sentimentos, “É traço típico [da primeiridade] [...] esta variedade que se expressa pela sua liberdade de ser”, não sendo “nada mais necessário que abrir os olhos para ver a extraordinária variedade apresentada pela natureza, nas suas formas e cores selvagemmente distribuída por todos os cantos” (Ibri, 2015, p. 33).

“Toda sua vida está no presente. Mas quando ele pergunta o que é o conteúdo do presente instantâneo, sua questão sempre vem muito tarde. O presente se foi e o que dele permanece está acentuadamente metamorfoseado” (Peirce *apud* Ibri, 2015, p. 30). Ibri (2015) explica que “Um sentimento é um *estado*, que assim é em sua totalidade, em todo momento de tempo e na medida em que ele dure” (Peirce *apud* Ibri, 2015, p. 31, grifos do autor), e que qualquer análise do conteúdo de sentimento se perde na presentidade, pois envolve uma experiência pretérita, portanto, segundidade, bem como uma comparação entre ambas, sendo assim, terceiridade.

A partir da experiência de primeiridade e da ruptura promovida pela segundidade, ocorre um *fazer pensar que*, estimulando a mediação da experiência, sua consideração por meio do pensamento, chegando-se, assim, à terceiridade. Conforme Peirce (*apud* Ibri, 2015, p. 35), “Terceiridade, no sentido da categoria, é o mesmo que mediação”. Ele complementa afirmando que

A terceira categoria é a ideia daquilo que é tal qual é por ser um Terceiro ou Meio entre um Segundo e seu Primeiro. Isto é o mesmo que dizer que ele é *Representação* como um elemento do fenômeno. [Ainda:] *Terceiridade* nada é senão o caráter de um objeto que incorpora a *Qualidade de Estar Entre (Betweeness)* ou *Mediação* nas suas formas mais simples e rudimentares; e eu a uso como o nome daquele elemento do fenômeno que é predominante onde quer que a *Mediação* seja predominante, e que encontra sua plenitude na *Representação*, [e] *Terceiridade*, como eu uso o termo, é apenas um sinônimo para *Representação* [...]. (Peirce *apud* Ibri, 2015, p. 36, grifos do autor).

Logo, as considerações sobre o futuro também se encaixam na categoria terceira, constatando que o futuro é uma projeção da consciência à frente do nosso tempo, em que “O ser *in futuro* aparece em formas mentais, intenções e expectativas” (Peirce, 2017, p. 25, grifos do autor). Para Ibri (2015, p. 37, grifos do autor), a representação geral, a mediação, o pensamento, a síntese e a cognição são características da terceiridade, sendo que “o curso temporal da experiência como *resultado cognitivo do viver* traduz-se na aquisição da terceiridade”.

Observa-se, ainda, que as habilidades e categorias, *ver* (primeiridade), *atentar para* (segundidade), e *generalizar* (terceiridade) se conectam e se entremeiam, na medida em que a terceiridade depende da segundidade que, por sua vez, depende da primeiridade. Esta, capaz de sempre renovar nosso olhar para o mundo, tal como escreveu Peirce (*apud* Ibri, 2015, p. 24): “Fique entendido então, que o que temos a fazer [...], é simplesmente abrir nossos olhos

mentais”, seja este fenômeno “algo que a experiência externa força sobre nossa atenção, ou seja, o mais selvagem dos sonhos ou a mais abstrata e geral das discussões da ciência”. Ibri (2015, p. 24) enfatiza que “O mundo fenomenológico, caracterizando-se como indiferenciadamente interior e exterior, exige um olhar despido de qualquer aparato teórico”. Com isso, Ibri (2015, p. 25) nos convida a “fazer da vida seu laboratório”.

Entendemos, a partir da fenomenologia, que Peirce³⁶ considera que a cognição não pode se desenvolver sem a experiência de alteridade, sem que nos confrontemos com a existência das coisas e de nós mesmos. Em outras palavras, toda mediação, toda forma de pensamento exige a consideração de um eu que existe na diferença em relação aos outros.

De acordo com Merleau-Ponty (2018, p. 3), “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” e, ainda, “Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo”. À vista disso, é possível conceber que o ser humano não apenas existe via corpo, mas é no corpo que se ancoram os sentidos e toda experiência do mundo.

Merleau-Ponty (2004a, p. 8), por sua vez, nos convida a considerar a “nossa percepção sensível” das coisas. “O que aprendemos de fato ao considerar o mundo da percepção? Aprendemos que nesse mundo é impossível separar as coisas de sua maneira de parecer” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 56). Assim, este autor indica que “todo ser exterior só nos é acessível por meio do nosso corpo e é revestido de atributos humanos que fazem dele também uma mescla de espírito e corpo” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 18). Nessa perspectiva, para ele, a “Nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida, elas estão revestidas de características humanas [...]. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 24).

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o "outro lado" de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro (Merleau-Ponty, 2004b, p. 17).

³⁶ Vale atentar que a segundidade tratada anteriormente não está restrita à nossa relação com as coisas externas, pelos órgãos do sentido, pois internamente, em nossa relação com os fatos passados, também há experiência de segundidade.

Merleau-Ponty (2018, p. 203) também afirma que não temos um corpo, mas sim somos nosso corpo, ou ainda, que nosso corpo é o “nosso meio geral de ter um mundo”, e que a experiência está diretamente ligada aos processos de significação associados à de produção de sentidos, que é construída no e por intermédio do corpo na condição essencial da experiência, sob o nível das sensações, concebendo a significação não como apenas um ato do pensamento, exclusivo à mente e ao cérebro, mas tal como exposto a seguir:

A experiência do corpo nos faz reconhecer uma imposição do sentido que não é a de uma consciência constituinte universal, um sentido que é aderente a certos conteúdos. Meu corpo é esse núcleo significativo que se comporta como uma função geral [...] Nele aprendemos a conhecer esse nó entre a essência e a existência que em geral reencontraremos na percepção (Merleau-Ponty, 2018, p. 203-204).

Um corpo, que é meio ou fruto de uma cultura, num processo dinâmico e constante de construção, pode ser visto como um espaço aberto de incorporação de significações. Para Merleau-Ponty (2018), a significação não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo, sendo preciso que ele construa um meio e projete em torno de si um mundo cultural simbólico. Enxergar com o corpo vai muito além do que ver, no sentido da imagem material, é como ter consciência apurada dos sentidos em cada pedaço de si.

Nessa perspectiva, o autor explica que, “Como todos os outros objetos técnicos, como as ferramentas, como signos, o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível”, e complementa que “Toda técnica é ‘técnica do corpo’. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne. O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica”, ele é o “instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 22-23).

Segundo os estudos de Schilder (1980, p. 11), “entende-se por imagem corporal a figuração de nosso corpo formada em nossa mente, ou seja, o modo pelo qual o corpo se apresenta a nós”. Assim, as emoções, as ações e as percepções são inseparáveis da nossa imagem corporal; a experiência visual é um dos elementos³⁷ de importância na formação da imagem corporal, que precisa ser desenvolvida e construída.

³⁷ Para Schilder (1980), a imagem corporal começa a se formar desde o nascimento, e dois fatores têm participação na formação da imagem corporal: um é a dor, e o outro é o controle motor dos membros. A dor ajuda-nos a decidir o que desejamos manter por perto e o que desejamos afastar e, em paralelo, o modelo postural do nosso corpo se relaciona com o modelo postural dos corpos dos outros. Sendo assim, como as ações corporais que realizamos, a experiência visual do meu corpo e do corpo do outro tem papel importante, pois as impressões visuais também influenciam no esquema corporal.

Na construção da imagem corporal é primordial a relação com a realidade externa, em que o corpo “pode encolher ou se expandir, pode dar partes suas para o mundo externo ou se apoderar de partes dele” (Schilder, 1980, p. 176), pois há uma construção e uma destruição ligadas às necessidades, um fluxo contínuo, uma mudança permanente: “expandimos e contraímos o modelo postural do corpo, retiramos e adicionamos partes, reconstruímo-lo; misturamos os detalhes; criamos novos detalhes; fazemos isto com nosso corpo e com sua própria expressão” (Schilder, 1980, p. 190).

Jeudy (2002, p. 15) chama a atenção sobre as imagens do nosso corpo, apontando que “o corpo existe em imagens de si mesmo, em uma multiplicidade inacreditável de imagens”, e reflete sobre se a realidade do corpo seria apenas uma ilusão, considerando que, quer “a realidade do corpo seja ou não fruto de nossa imaginação, isso não muda em nada o poder que concedemos a tal ilusão”. Segundo o autor, são as imagens corporais que, na vida, de maneira accidental ou não, desencadeiam as representações do corpo na arte. Indo além, são as imagens corporais que, na nossa própria vida, não deixam de restituir às representações artísticas do corpo seu poder visionário e alucinatório, sendo a percepção estética o que possibilita às imagens corporais construírem-se ou destruírem-se nas visões metamórficas do corpo, e o autor considera que “As múltiplas possibilidades da visão [...], associadas ao poder do imaginário, [...] transformam incessantemente nossas representações do mundo e do corpo” (Jeudy, 2002, p. 28).

Helena Katz e Christine Greiner apresentam a Teoria do Corpomídia, na qual trazem a compreensão de um corpo não como um todo acabado, totalmente pronto, mas como o resultado de anos de evolução, um corpo que estará sempre em processo interativo como o meio que o cerca. O princípio do “corpomídia” está ancorado nas ideias que compreendem a natureza como não separada da cultura, mas ambas como estruturas complementares.

Segundo Greiner (2005, p. 130), o “corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo”; ou seja “a informação não é uma coisa, mas uma relação. [...] A relação conceitual entre marcas e significados é cultural, histórica e categorial. A matéria-energia vive na passagem do estado de possibilidade para o de existência” (Greiner, 2005, p. 114). Nesse processo, o fluxo se dá em via de mão dupla, em um constante processo de decisão sobre o que fica no interior e o que vai para o exterior e vice-versa.

O conceito de corpo como “mídia” — de si mesmo — compreende-o como sempre em um processo presente e contínuo de selecionar as informações que vão fazer parte dele, ou que serão transformadas em e pelo corpo. “O corpo não é um meio por onde a informação

simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão” e o corpo é resultado dessas intersecções, nas quais a mídia que o corpomídia se apoia, “diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo” (Greiner, 2005, p. 131).

Greiner (2005, p. 131) considera que no processo relacional com o mundo e com as pessoas está inserida a comunicação e, “Ao comunicar algo, há sempre deslocamentos: de dentro pra fora, de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para o outro, da ação para a palavra, da palavra para ação e assim por diante”. Ademais, desde o modo como pensamos e agimos, até o que escolhemos fazer e experimentar no nosso cotidiano, é matéria metafórica, “O conceito metafórico representa um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos da outra”.

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência nesse estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. Não à toa o sexo, a morte, o humor, a violência e todo tipo de emoção estão presentes durante estas experiências artísticos-existenciais. (Greiner, 2005, p. 122-123).

Por fim, a autora compreende que “se a metáfora muda, muda o entendimento ontológico do corpo e a sua possibilidade de experimentação” (Greiner, 2005, p. 122). Ela afirma que o caminho que a arte, a ciência e a filosofia têm nos mostrado é aquele no qual “é da experiência que emerge a conceituação e não o contrário. As fronteiras entre o corpo e as teorias do corpo estão definitivamente implodidas”, mas ela também alerta para o fato de que “para testar essa hipótese não basta estar vivo. É preciso fazer da vida um exercício político de produção sônica e partilhamento do saber” (Greiner, 2005, p. 123).

2.2 Pensando o corpo como fenômeno semiótico à luz de Peirce

Ao reconhecermos as experiências fenomênicas do corpo, dos gestos, dos movimentos, das ações e outros, como potencialmente produtoras de significado, encontramos apoio na semiótica para investigar o corpo como signo e seus processos de semiose. Segundo Santaella (2007, p. 15), a semiótica pode ser definida, de modo geral, como a “ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos

de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significado e sentido”.

É notória a extrema complexidade da obra de Peirce (1839-1914), já que “Seus escritos estão distribuídos entre os mais diversos campos do conhecimento [...] [porém, no] corpo aparentemente heterogêneo da sua obra, há uma espécie de centro nervoso para o qual todas as suas investigações convergiram. Trata-se da semiótica concebida como lógica” (Santaella; Nöth, 2004, p. 156), e “uma das disciplinas que fazem parte da ampla arquitetura filosófica de Peirce” (Santaella, 2018, p. 2), depois da fenomenologia, ou o estudo do fenômeno, que lhe fornece as bases para a semiótica peirciana.

Santaella (2018, p. 7) explica que a fenomenologia “tem por função apresentar as categorias formais e universais dos modos como os fenômenos são apreendidos pela mente”, chegando a três “elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente”. No tópico anterior, a partir dos estudos de Ibri (2015), percorremos as três categorias fenomenológicas de Peirce: *a primeiridade, a segundidade e a terceiridade*, sobre as quais o autor se refere também no fragmento a seguir:

A Fenomenologia, confinada ao universo das aparências, simplesmente escrutinizou os elementos pertinentes a toda experiência, seja de caráter interior ou exterior, indiferenciadamente. O inventário da experiência evidenciou três modos de ser do fenômeno que constituem as categorias de Peirce. A primeira categoria desenhava-se através daquele elemento do fenômeno constituído pelas qualidades de sentimento, ao nível interior, e pela diversidade e variedade das qualidades no mundo. A segundidade, por sua vez, trouxe em si a experiência de alteridade, a ideia de outro, de força bruta, caracterizada pela reação do individual contra uma consciência primeira, tornando-se o pivô de todo pensamento. No pensamento, configura-se a experiência de mediação entre um primeiro e um segundo, extensa no tempo por ser geral e por manter um vínculo entre passado e futuro. As regularidades observadas no mundo traduzem-se como fenômeno de terceiridade, ao requererem uma consciência que experencia no tempo, distinta daquelas consciências que estão sob a imediatidade da primeira e segunda categoria (Ibri, 2015, p. 41).

Em vista disso, Ibri (2015, p. 25) lembra que “A extrema simplicidade destes quesitos prenuncia um dos traços axiais da Filosofia de Peirce, o cotidiano, o imediatamente experienciável, o senso comum; assumirão estatuto de pedra basilar na construção de seu pensamento”. Posto isso, é possível reconhecer que a experiência fenomênica se torna essencial para o processo lógico de articular relações e analisar conceitos, conteúdos e sentidos.

E essas relações e análises encontram na semiótica o aporte teórico e metodológico necessário, sendo importante observar que essa teoria dos signos nos ajuda a compreender os processos de pensamento em geral, e não apenas aqueles que servem à busca pela verdade. No caso da arte, cabe ressaltar que as obras de arte não têm compromisso de alcançar a verdade,

tendo a “liberdade de conformar seus objetos à representação de modo arbitrário e destituído de necessidade com relação à realidade exterior” (Ibri, 2015, p. 54). Ainda assim, o artista não é capaz de imaginar, expressar e criar sem se apoiar na experiência fenomênica e em processos sígnicos. Para a semiótica peirciana, o ser humano pode interpretar de diversas maneiras o mundo à sua volta, ampliar reflexões e adquirir conhecimento, a depender das relações estabelecidas. Acerca do potencial metodológico da semiótica para análise de signos, Santaella (2018, p. 5) explica que

a teoria semiótica nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nelas utilizadas. Permite-nos também captar seus vetores de referencialidade não apenas a um contexto mais imediato, como também a um contexto estendido, pois em todo processo de signos ficam marcas deixadas pela história, [...] pela técnica e pelo sujeito que as produz. Em face desse potencial, não há nada mais natural, portanto, do que buscar, nas definições e classificações abstratas de signos, os princípios-guias para um método de análise a ser aplicado a processos existentes de signos e às mensagens que eles transmitem. (Santaella, 2018, p. 5).

A semiótica peirciana é dividida em três ramos: a *gramática especulativa*, a *lógica crítica* e a *metodêutica* ou retórica especulativa. Santaella (2018, p. 3) explica que “A lógica crítica toma como base as diversas espécies de signos e estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se estruturam através de signos” em que os tipos de argumentos são a *abdução*, a *indução* e a *dedução*. Tomando como base a validade e a força que são próprias de cada tipo de argumento, “a metodêutica tem por função analisar os métodos a que cada um dos tipos de raciocínio dá origem”. A gramática especulativa, a primeira delas, está na base das outras duas, “Ela é uma teoria geral de todas as espécies possíveis de signos, das suas propriedades e seus comportamentos, dos seus modos de significação, de denotação de informação e de interpretação”. Para isso, “trabalha com os conceitos abstratos capazes de determinar as condições gerais que fazem com que certos processos, quando exibem comportamentos que se enquadram nelas, possam ser considerados signos” (Santaella, 2018, p. 4).

E o que seria o signo? Peirce (2017) define:

Um signo, ou um *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen (Peirce, 2017, p. 46, grifos do autor).

Santaella (2018, p. 8) enfatiza, em outros termos, que o signo tem uma natureza triádica e, assim, “o signo é qualquer coisa de qualquer espécie [...] que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo”, gerando, desse modo, um novo signo. Ressalta-se que partir deste tende a continuar infinitamente o processo semiótico, o que pode ser chamado de semiose ilimitada, no qual os elementos da tríade, signo, objeto e interpretante, são correlatos. De acordo com Santaella (2018, p. 9), “a definição peirceana do signo inclui três teorias: a da significação, a da objetivação e da interpretação”. Ela também explica:

Da relação do signo consigo mesmo, isto é, da natureza do seu fundamento, ou daquilo que lhe dá capacidade para funcionar como tal, que, [...] pode ser sua qualidade, sua existência concreta ou seu caráter de lei, advém uma teoria das potencialidades e limites da significação. Da relação do fundamento com o objeto, ou seja, com aquilo que determina o signo e que é, ao mesmo tempo, aquilo que o signo representa e ao qual se aplica, e que pode ser tomado em sentido genérico como o contexto do signo, extrai-se uma teoria da objetivação [...]. Da relação do fundamento com o interpretante, deriva-se uma teoria da interpretação, com as implicações quanto aos seus efeitos sobre o intérprete, individual ou coletivo (Santaella, 2018, p. 10).

Frente a isso, a autora reforça que “Qualquer coisa que esteja presente à mente tem a natureza de um signo. Signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções, às reações etc. Por isso mesmo, pensamentos, emoções, reações podem ser externalizados”; e complementa observando que “Essas externalizações são traduções mais ou menos fiéis de signos internos para signos externos” (Santaella, 2018, p. 10). Por fim, ela acrescenta: “Tendo em vista o objeto da teoria, para Peirce, os próprios seres humanos são signos. Toda nossa vida e pensamentos são signos” (Santaella; Nöth, 2004, p. 159).

Nesse sentido, reconhecemos a *performance* como um campo fértil de inúmeras formas de organizações sígnicas por meio do corpo. Apropriando-nos das palavras de Santaella (2018, p. 11), a potencialidade da semiótica para lidar com campos sígnicos muito distintos é “o resultado da ligação muito íntima da semiótica com a fenomenologia”, sendo que é essa combinação que possibilita “considerar os signos e interpretações de primeira categoria (meros sentimentos e emoções), de segunda categoria (percepções, ações e reações) e de terceira categoria (discursos e pensamentos abstratos), que tornam muito próximos o sentir, o reagir, o experimentar e o pensar”. Ela também expressa que “essas misturas [...] estão muito justamente fundamentadas nas diferentes classes de signos estudadas por Peirce”, sendo que, através dessas classes, as “características peculiares e as eficiências e ineficiências particulares de cada diferente tipo de signo são investigadas” (Peirce *apud* Santaella, 2018, p. 11).

As classes de signos são organizadas a partir de relações tricotômicas, sendo as mais conhecidas a do signo em si, ou do signo com seu fundamento; a da relação entre signo e objeto dinâmico e a da relação entre signo e interpretante final. Para compreender a tricotomia do fundamento do signo, cabe perguntar: o que é preciso para dar fundamento ao signo? Conforme Santaella (2018, p. 12), para Peirce, “há três propriedades formais que lhes dão capacidade para funcionar como signo: sua mera qualidade, sua existência, quer dizer, o simples fato de existir, e seu caráter de lei”. Nisso, surge a primeira divisão do signo, denominado como: *qualissigno*, *sinsigno* ou *legissigno*. “Um *Qualissigno* é uma qualidade que é um Signo” (Peirce, 2017, p. 52, grifos do autor), podendo ser uma cor, uma textura, um cheiro, etc. Como, por exemplo, uma cor específica utilizada por um artista, a fim de estimular algo em nós, e esse poder de sugestão faz com que essa qualidade tenha o poder de funcionar como signo.

“Um *Sinsigno* (onde a sílaba *sin* é considerada em seu significado de ‘uma única vez’, como em *singular*, *simples*, no Latim *semel*, etc) é uma coisa ou evento existente e real que é um signo” (Peirce, 2017, p. 52, grifos do autor). Seu poder de funcionar como signo decorre das marcas do seu existir no tempo e no espaço, sendo objeto da experiência direta, como os vestígios deixados pelo trabalho do artista na obra, ou também se encontra em algumas imagens, tendo em vista que são objetos da experiência e, ao mesmo tempo, contêm traços de fatos ou eventos. Santaella (2018, p. 13) apresenta outro exemplo: “Você leitor (a) que me lê neste momento [...] que existe no universo dos seres humanos. Sua pessoa emite sinais para uma infinidade de direções: o modo de se vestir, a maneira de falar, [...] o conteúdo do que diz, o jeito de olhar, de andar, sua aparência em geral”, e são todos estes, e mais uma gama imensa de “sinais que estão prontos para significar, latentes de significados”.

E o “*Legissigno* é uma lei que é um signo” (Peirce, 2017, p. 52, grifos do autor). Santaella (2018, p. 13) explica que “Uma lei é uma abstração, mas uma abstração que é operativa. Ela opera tão logo encontre um caso singular sobre o qual agir. A ação da lei é fazer com que o singular se conforme, se amolde à sua generalidade”, e o “caso singular que se conforma à generalidade da lei é chamado de réplica”. A autora complementa: “Assim funcionam as palavras, assim funcionam todas as convenções socioculturais”, inclusive movimentos artísticos que orientam as produções dos artistas que os seguem por meio de regras específicas.

De acordo com Santaella (2018, p. 14), “as três propriedades que habilitam as coisas a agirem como signos [...] não são excludentes. Na maior parte das vezes, operam juntas, pois a lei incorpora o singular nas suas réplicas, e todo singular é sempre em compósito de qualidades”, ou seja, na maioria das vezes as três propriedades estão operando juntas, podendo

às vezes enfatizar mais uma do que a outra. Para a autora, “Dependendo do fundamento, ou seja, da propriedade do signo que está sendo considerada, será diferente a maneira como ele pode representar seu objeto” (Santaella, 2018, p. 14).

Conforme Peirce (2017, p. 47, grifos do autor), “para que algo possa ser um Signo, esse algo deve ‘representar’, como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu *Objeto*”. Porém, Santaella (1995, p. 48, grifos da autora) alerta sobre a importância de “não se confundir *objeto* com *coisa*. A noção de objeto é muito mais complexa”, e explica que “o signo representa o objeto, por que, de algum modo, é o próprio objeto que determinada essa representação, porém aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele”, e que “Sempre sobram outras partes ou aspectos que o signo não pode preencher completamente” (Santaella, 1995, p. 49).

Peirce (2017, p. 47) também considera “ser talvez arbitrária a condição segundo a qual um Signo deve ser algo distinto de seu Objeto, dado que, se insistirmos nesse ponto, devemos abrir uma exceção para o caso em que um Signo é parte de um Signo”. Por exemplo, ele observa que “nada impede que um ator que represente uma personagem num drama histórico ostente como ‘propriedade’ teatral a própria relíquia que deveria ser apenas representada, tal como o crucifixo que o Richelieu de Bulwer ergue com tanto efeito em sua rebeldia” (Peirce, 2017, p. 47). É importante ressaltar que, segundo Peirce (2017, p. 47), “Um signo pode ter mais de um objeto”. Como exemplo, ele cita a frase “Caim matou Abel”, explicando que “[a frase] é um Signo, [e] refere se no mínimo tanto a Abel quanto a Caim, mesmo que não se considere, como se deveria fazer, que tem ‘um assassinato’ um terceiro Objeto. Mas o conjunto de objetos pode ser considerado como constituinte de um Objeto complexo”.

O objeto do signo se distingue em dois tipos: *objeto imediato* e *objeto dinâmico*. De acordo com Peirce (2017, p. 177), “temos que distinguir o Objeto Imediato, que é o Objeto tal como o próprio Signo o representa, e cujo Ser depende assim de sua Representação no Signo, e o Objeto Dinâmico, que é a realidade que, de alguma forma, realiza a atribuição do Signo à sua Representação”. Dessa forma, o objeto imediato está dentro do próprio signo, é o objeto como o signo permite que o conheçamos, e indica o objeto dinâmico. Transpondo isso para o campo das representações do corpo, podemos considerar que quaisquer imagens de um corpo específico, como uma fotografia ou desenho, quer o representem em parte (olhos, mãos, dentre outros) ou no todo, têm como objeto imediato aspectos de algum modo captados por cada um desses signos, sendo o objeto dinâmico o próprio corpo. Este, justamente por seu caráter dinâmico (está sempre em transformação), resiste a qualquer representação totalitária.

O objeto determina o signo de diferentes modos, podendo representar, indicar ou sugerir. Santaella (2018, p. 16) explica que, “dependendo da natureza do fundamento do signo, se é uma qualidade, um existente ou uma lei, também será diferente a natureza do objeto imediato do signo e, conseqüentemente, também será diferente a relação que o signo mantém com o objeto dinâmico”, surgindo, assim, a classificação dos signos em: *ícones, índices e símbolos*.

O ícone é elemento da primeiridade. Conforme Peirce (2017, p. 52, grifos do autor), “Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não”. Assim, o signo pode evocar algo a que se assemelhe, a partir das qualidades que ele exhibe, como a cor do objeto, sua textura, forma, composição e outros. Além disso, Santaella (2018) explica que Peirce dividiu os signos icônicos em três níveis: imagem, diagrama e metáfora.

A imagem estabelece uma relação de semelhança com seu objeto puramente no nível da aparência. [...] O diagrama representa seu objeto por similaridade entre as relações internas que o signo exhibe e as relações internas do objeto que o signo visa representar. [...] A metáfora representa seu objeto por similaridade no significado de representante e do representado. Ao aproximar o significado de duas coisas distintas [...] (Santaella, 2018, p. 18).

Já o índice é um signo de segundidade. Santaella (1995, p. 158) menciona que “são os tipos de signos que podem ser mais fartamente exemplificados. [...] Eles são afetados por existentes igualmente singulares, seus objetos, para os quais os sin-signos remetem, apontam, enfim, indicam”. Índices têm ligações existenciais com seu objeto, e podemos entendê-los como marcas e vestígios de alguma coisa. Peirce (2017, p. 74) escreve que um índice é

Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa quem serve de signo.

Como exemplo, Santaella (2018, p. 19) cita a fotografia de uma montanha. Aqui, vamos seguir o pensamento da autora, porém, substituindo o objeto da fotografia, para fazer uma aproximação com nosso objeto de estudo. Assim, nos referimos ao retrato fotográfico de uma mulher. A autora explica que “Para que a imagem da [mulher] possa estar, de algum modo, na foto, houve uma conexão de fato entre a [mulher] e a foto. Mas a foto não é [a mulher], apenas indica dentro de certos limites que são próprios da fotografia” (Santaella, 2018, p. 19). E ela adiciona que “Pode-se fotografar a mesma [mulher] de diversos ângulos, em diferentes

proximidades, de variados lados [...]. Em cada uma dessas variações, são distintos os objetos imediatos, pois varia o modo como o mesmo objeto dinâmico, [a mulher], nelas aparece” (Santaella, 2018, p. 19). Ademais, “a imagem [da mulher] que se apresenta na foto, tem alguma semelhança com a aparência da própria [mulher]. [...] a imagem funciona como índice da [mulher] porque ela é o resultado de uma conexão de fato entre a tomada da foto e a [mulher]” (Santaella, 2018, p. 19). As relações causais, ou indiciais, estão sempre ligadas à existência e, por isso, estão aptas a indicar ocorrências do real, como eventos e fatos; embora também contenham elementos icônicos (primeiridade na segundidade), a exemplo dos casos em que podemos estabelecer relação de semelhança entre a aparência da fotografia e a do objeto, mulher.

O símbolo é um signo de terceiridade. Para Peirce (2017, p. 53, grifos do autor), “Um *Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto”. Dessa forma, está ligado às generalidades das leis e regras, e é ligado ao objeto por convenção, tornando necessário que o intérprete, para compreender o signo, esteja inserido em um meio ou tenha conhecimentos da forma pela qual essas convenções vigoram. Como o caso da iconografia cristã, em que a interpretação de tais imagens necessita que o intérprete disponha de conhecimentos específicos dos elementos que a tipificam, a partir dos cânones da igreja católica. De modo análogo, podemos pensar nas convenções de determinadas práticas artísticas, que necessitam de conhecimento prévio sobre história da arte e, em alguns casos, até associadas aos processos de materialidades das obras. Um outro exemplo importante são as palavras, segundo Peirce (2017, p. 73, grifos do autor), “Qualquer palavra comum, como [...] ‘pássaro’, ‘casamento’, é exemplo de símbolo. O símbolo *é aplicável a tudo o que possa concretizar a ideia ligada à palavra*; em si mesmo, não identifica essas coisas”. Ele complementa citando que “Não nos mostra um pássaro, nem realiza, diante de nossos olhos, uma doação ou casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas, e a elas associar a palavra” (Peirce, 2017, p. 73).

De acordo com Santaella (2018, p. 37), “É só na relação com o interpretante que o signo completa sua ação como signo. É apenas nesse ponto que ele age efetivamente como signo”. Ela explica que, “quando o signo é interpretado, esse ato embute os outros dois aspectos do signo: o do seu fundamento e o da sua relação com o objeto”. A autora ainda aponta que, “Quando interpretamos signos [...], nossas interpretações são intuitivas e não nos damos conta da complexidade das relações que estão implicadas neste ato; contrariamente a isso, ao analisarmos signos, temos de tornar essas relações explícitas” (Santaella, 2018, p. 37), como se

fosse “uma verdadeira radiografia ou até uma microscopia de todos os passos através dos quais os processos interpretativos ocorrem” (Santaella, 2018, p. 23).

O “interpretante é o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial” (Santaella, 2018, p. 23). É a terceira parte da tríade, e possui três divisões: *interpretante imediato*, *interpretante dinâmico* e *interpretante final*. Santaella (2018, p. 24), em primeiro lugar, alerta para o fato de que “é preciso considerar que interpretante não quer dizer intérprete. É algo mais amplo, mais geral. O intérprete tem um lugar no processo interpretativo, mas este processo está aquém e vai além do intérprete”. Isto posto, no primeiro nível do interpretante, o imediato, “Trata-se do potencial interpretativo do signo, quer dizer, de sua interpretabilidade ainda em nível abstrato, antes de o signo encontrar um intérprete qualquer em que esse potencial se efetive” (Santaella, 2018, p. 24). Sendo assim, uma escultura, uma pintura, ou até mesmo um livro, todos eles “contêm internamente um potencial para ser interpretados tão logo encontrem um intérprete. Esse potencial é o interpretante imediato do signo. É algo que pertence ao signo na sua objetividade” (Santaella, 2018, p. 24).

O interpretante dinâmico se refere “ao efeito que o signo efetivamente produz em um intérprete. Tem-se aí a dimensão psicológica do interpretante, pois se trata do efeito singular que o signo produz em cada intérprete particular” (Santaella, 2018, p. 24). Dentro do interpretante dinâmico temos mais três divisões: *emocional*, *energético* e *lógico*. “O primeiro efeito que um signo está apto a provocar em um intérprete é uma qualidade de sentimento, isto é, um interpretante emocional”, sendo importante notar que esses “estão sempre presentes em quaisquer interpretações, mesmo quando não nos damos conta deles” (Santaella, 2018, p. 24-25). O “segundo efeito de significado de um signo é o energético, que corresponde a uma ação física ou mental, quer dizer, o interpretante exige um dispêndio de energia de alguma espécie” (Santaella, 2018, p. 25). E “O terceiro efeito de significado de um signo é o interpretante lógico, quando o signo é interpretado através de uma regra interpretativa internalizada pelo intérprete”, observando-se que, “Sem essas regras interpretativas, os símbolos não poderiam significar, pois o símbolo está associado ao objeto que representa através de um hábito associativo que se processa na mente do intérprete e que leva o símbolo a significar o que ele significa” (Santaella, 2018, p. 25).

Segundo Santaella (2018, p. 25-26), dentro do interpretante lógico, “Peirce introduziu um conceito muito importante, o de interpretante lógico último, que equivale a mudanças de hábitos”. A autora reconhece que “De fato, se as interpretações sempre dependessem de regras interpretativas já internalizadas, não haveria espaço para a transformação e a evolução. A

mudança de hábito introduz esse elemento transformativo e evolutivo no processo de interpretação”.

O terceiro nível do interpretante é o interpretante final, e Santaella (2018, p. 26) explica que “se refere ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até seu limite último”. Contudo, ela reconhece que “Como isso não é jamais possível, o interpretante final é um limite pensável, mas nunca inteiramente atingível” (Santaella, 2018, p. 26). Considerando essas relações, do signo com o interpretante final, Peirce estabeleceu que alguns signos podem gerar, no máximo, um *Rema*, que é uma possibilidade qualitativa, logo, o signo representando seu objeto apenas no nível do sentimento. Também pode-se gerar um *Discente*, que “é um signo de existência real”, logo, o signo representando seu objeto apenas afirmando ou negando algo sobre ele, como “Quando dizemos que o copo está sobre a mesa, este é um signo de existência real, pois sua veracidade pode ser constatada no local em que o copo deveria estar” (Santaella, 2018, p. 26). Ainda pode ser um *Argumento*, que é um signo de lei, representando um objeto em seu caráter de signo, capaz de entrar em uma cadeia semiótica. Portanto, qualquer interpretação está sempre em alguma etapa do desenvolvimento do interpretante, em um processo *ad infinitum*.

Em vista disso, Santaella (2018, p. 26-27) reconhece que “os níveis do interpretante incorporam não só elementos lógicos, racionais, como também emotivos, sensórios, ativos e reativos como parte do processo interpretativo. Este se constitui em um compósito de habilidades mentais e sensoriais que se integram em um todo coeso”.

Santaella e Nöth (2004, p. 158, grifos dos autores) escrevem que:

Dar um nome a um signo, identificá-lo, não resolve o problema do modo como ele age semioticamente. O signo só pode ser concebido e interpretado dentro do espectro da lógica da incerteza com a participação da doutrina do *continuum*. As categorias *fuzzy* e a extensão do conceito matemático das categorias preenchem essa necessidade e aperfeiçoam a tabela dos signos através da imagem do *continuum* e, consequentemente, da dinâmica dos processos sígnicos.

Os autores ainda declaram “Que a semiótica é também uma teoria da comunicação [, o que] está implícito, em primeiro lugar, no fato de que não há comunicação sem signos”, e “Em segundo lugar, está implícito no fato de que a semiose é, antes de tudo, um processo de interpretação, pois a ação do signo é a ação de ser interpretado em um outro signo” (Santaella; Nöth, 2004, p. 160-161). Diante disso, “o significado de um signo é um outro signo e assim por diante” (Santaella; Nöth, 2004, p. 160-161). Logo, “A relação triádica ou semiose pode ser considerada como sinônimo de inteligência, continuidade, crescimento e vida” (Santaella; Nöth, 2004, p. 156).

“Desse modo, um signo pode ser um elemento constituinte de um signo mais complexo, e todas as partes constituintes de um signo complexo são também signos” (Santaella; Nöth, 2004, p. 165). Com isso, quando pensamos em todas as possibilidades sógnicas do corpo, e sua capacidade de produção de significado, amparadas nos campos das nossas experiências, encontramos na *performance* uma oportunidade de estudo para desvendar e ampliar os sentidos do nosso corpo e as potencialidades de ressignificações que o artista encontra em sua relação com a arte.

CAPÍTULO 3

A VISIBILIDADE DO MEU CORPO NO CORPO

Cada um de nós é um corpo e fenomenologicamente experimentamos seus estados todos os dias.

— Lucia Santaella

Santaella (2004, p. 9-10) considera que, “De certo modo, o corpo nos parece real e bem fundado. [...] Olhamos para nós mesmos no espelho e para os outros e vemos entidades com fronteiras definidas a que chamamos de corpos”. Todavia, muitas dessas certezas são postas à prova, questionadas e apontadas, de certa maneira, como ilusórias, pois “Muito do que percebemos e experienciamos é construído socialmente: nossa identidade psíquica e sexual, o que constitui o prazer e a dor, onde estão as fronteiras do eu”, sendo possível considerar que “O que persiste em nós [...] é a imagem de uma experiência privada, intransferível, inquestionável e irrenunciável; trata-se de um dado que define nossa própria condição humana” e o que nos diferencia nada mais é que a “nossa capacidade reflexiva, a possibilidade de representarmos a nós mesmos como entidades próprias, a habilidade de sermos conscientes de nós mesmos” (Santaella, 2004, p. 10). Nesse sentido, a autora afirma que “O corpo tornou-se, sim, um nó de múltiplos investimentos e inquietações” (Santaella, 2004, p. 10).

Santaella (2004, p. 15) ainda reflete sobre a ideia de que o sujeito é “um fantasma assoberbante para o qual a carne e os corpos só servem como meios de individuação, envelopados pela pele e carimbados pelos rostos”. Acerca disso, ela pergunta: “se não há corpo, onde estaria o suporte de sustentação do sujeito?” (Santaella, 2004, p. 15). Ela também se refere ao paradoxo individuação-universalização no sujeito, a partir da elaboração de Marcus Doel, de que “o sujeito é [...] uma figura de individuação na medida em que só pode se expressar por meio de corpos e rostos” e, também, de que “sem um corpo ou um rosto através dos quais passar, o sujeito não pode cumprir sua função universalizante. Daí a complementaridade e o paradoxo: o sujeito exige a individuação a fim de expressar a universalização” (Doel *apud* Santaella, 2004, p. 15). Portanto,

Não é apenas o pressuposto de que existe um sujeito universal, unitário e centrado que está em questão, mas, sobretudo, como porventura o sujeito poderia ser situado, corporificado, fragmentado, descentrado, des-construído ou destruído. Por isso, no lugar dos antigos “sujeito” e “eu”, proliferam novas imagens de subjetividade. Fala-se de subjetividade distribuída, socialmente construída, dialógica, descentrada, múltipla,

nômade, situada, fala-se de subjetividade inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem (Santaella, 2004, p. 17).

Uma pluralidade de caminhos dá um caráter cumulativo ao tempo vivido da consciência, sendo, de acordo com Santaella (2004, p. 18), “através da linguagem que os humanos se constituem a si próprios como sujeito”, pois “é apenas a linguagem que pode estabelecer a capacidade de a pessoa se colocar como sujeito, como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências reais que ela reúne, produzindo a permanência da consciência” (Santaella, 2004, p. 18). “Assim, o sujeito, mesmo na sua forma mais íntima, é um processo de semiose, isto é, de ação de signos” (Santaella, 2004, p. 124).

Jeudy (2002, p. 14, grifos do autor) considera que “Idealizamos a soberania de nosso próprio corpo decretando que não é um objeto, mas ele parece sempre destinado a se tornar um objeto”. E complementa mencionando que o “*Habeas corpus*, esse princípio consagra a ideia comum de que, se nosso corpo nos pertence, isso ocorre na medida em que somos sujeitos do objeto que ele representa”. Nesse sentido, Jeudy (2002, p. 16) escreve que “A dramaturgia quotidiana das maneiras de viver e de apreender o corpo submete-se a uma ordem da representação”, permitindo pensar, em geral, “que a percepção estética do corpo depende de uma encenação” e, ainda, que “se meu corpo é objeto para o Outro, ele o é necessariamente para mim” (Jeudy, 2002, p. 19).

Jeudy (2002, p. 26) julga que, “Dos escritos de Leonardo da Vinci às performances contemporâneas de Orlan, o tratamento estético do corpo humano terá sofrido todas as metamorfoses imagináveis”, sendo as associações e relações baseadas no próprio corpo que determina essas evoluções, “São as imagens corporais que, na vida, de maneira acidental, provocam as interferências com as representações do corpo na arte” (Jeudy, 2002, p. 26). Indo ainda mais longe, sugere que “são as imagens corporais que, na nossa própria vida, não deixam de restituir às representações artísticas do corpo seu poder visionário e alucinatório”, e que “A percepção estética não se caracteriza por uma posição prévia quanto ao objeto [...]; ela acompanha as imagens corporais, constrói-se e destrói-se nas visões metamórficas do corpo” (Jeudy, 2002, p. 27).

Jeudy (2002, p. 27-28) também considera que se o “corpo é ao mesmo tempo lugar de produção da representação e de sua destruição: todas as imagens corporais são de imediato ‘surrealistas’”, dado que as “múltiplas possibilidades da visão, [...] associadas ao poder do imaginário, às imagens do sonho, transformam incessantemente nossas representações do mundo e do corpo”. À vista disso, o autor explica que

Quando se pretende desenvolver um conhecimento corporal, organiza-se o sentido dessas imagens; tiram-se informações de sua associação inadequada; reintroduz-se, de algum modo, uma certa ordem, a fim de se proporcionar a certeza de um saber sobre si. Em geral, essas operações revelam-se inúteis, e o mistério do "surrealismo" das imagens do corpo persiste apesar de uma semelhante ordenação. As imagens corporais não concernem ao corpo como uma entidade isolada; advêm simultaneamente como imagens do mundo (Jeudy, 2002, p. 28).

Além disso, Jeudy (2002, p. 29) questiona: “Quando se afirma que o corpo humano é o objeto fundamental da arte, não é para salvar a ideia humana [...] de que seu mistério permanece inteiro, visto que as imagens corporais são inesgotáveis?”. Não temos a resposta, mas o autor coloca luz sobre os artistas que ousam explorar seus corpos como tal, transformando essa relação corpo-artista “em representações; [o que,] por assim dizer, objetiva o corpo como objeto a ponto de lhe fornecer uma representação atemporal”. Assim, ele “faz do corpo um quadro ou uma estátua quando exprime, por seus jogos de composição abstrata ou figurativa, a mobilidade das imagens corporais, transformando sua efemeridade em figura de eternidade”. Desse ponto de vista, “Tratar o corpo como objeto de arte é impor uma figura de ordem estética à labilidade das imagens corporais” (Jeudy, 2002, p. 29).

Glusberg (2013, p. 58), por sua vez, considera que “O tema do corpo na arte é um fenômeno com valor desalienante, que une a produção a seu produto, ou seja, liga o corpo humano a seus comportamentos”, permitindo considerar que a *performance* “é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística. Isso não deve causar surpresas: é inerente ao processo artístico o colocar em crise os dogmas”, inclusive os dogmas comportamentais, seja por meio de sua simples manifestação ou através das formas adquiridas ao longo do processo do artista, inerentes à relação com a arte. Logo, “A ilusão de um corpo desprovido de significado de suas atitudes *normais e naturais*, se desvanece por completo para o espectador de *performances* e leva à descoberta do valor positivo da denúncia que adquire a prática corporal somada ao talento criativo” (Glusberg, 2013, p. 58, grifos do autor).

Portanto, “a experiência da proximidade é intrínseca na *performance*” (Glusberg, 2013, p. 59). Sendo assim, “a *performance* vai ter em comum com outros exemplos da arte contemporânea a necessidade de ser interpretada e julgada à luz de um enriquecimento cultural do receptor” (Glusberg, 2013, p. 64), apropriando-se da complexidade do corpo e de seus acontecimentos. Sabemos que “A imagem do corpo varia segundo as culturas, as gerações, as idades dos indivíduos. Quando a arte toma a seu cargo um objeto, vai formar e acentuar o valor dessas alterações que, em última instância, constituem sua fonte nutridora”, encontrando na *performance* a possibilidade de uma “fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade; estabilidade — literalmente falando —

que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais” (Glusberg, 2013, p. 65).

Glusberg (2013, p. 65-66) chama a atenção para o que “constitui a base da compreensão do espectador frente à arte corporal, quer dizer, as identificações e projeções possíveis de quem vive a experiência estética” da *performance*. O autor explica que “A relação imaginária que a arte promove com seus objetos é particularmente forte no caso em que o sujeito se enfrenta com seu corpo”, dando como exemplo o caso da fascinação que geram as distorções e transformações dos espelhos côncavos ou convexos dos parques de diversões, produzindo um estranhamento, “pois o próprio corpo é o que se vê objetivado, não sendo reconhecido, às vezes, pelo seu próprio dono”. Ele correlaciona essa experiência com a das *performances*, que teriam um caráter de drama real, sendo essa “a base de numerosos processos de transferência que causam a ruptura, nesse espaço, com a imagem prévia de si próprio que cada um possui” (Glusberg, 2013, p. 66).

“Trocas de identidade, posições imprevistas, programas camuflados de tipo gestual”, dentre outros, oportunizam à *performance*, segundo Glusberg (2013, p. 66), “atuar sobre a fantasmática do sujeito receptor, reorganizando ou distorcendo o repertório legalizado de suas imagens corporais”, operar transformações, “desde os condicionamentos generalizados até a colocação destes em crise, e desde as imagens corporais cristalizadas até sua quebra”. Dessa maneira, quando a *performance* atinge seu potencial total, “o artista propõe esquemas e estruturas de comportamentos frente a um receptor que mantém expectativas relacionadas com sua própria imagem corporal, a qual entra em crise” (Glusberg, 2013, p. 66).

Glusberg (2013, p. 67-68, grifos do autor) explica que o “Tempo e movimento são, pois, chaves, matérias-primas da *performance*”, e “Há uma relação com o tempo interno da experiência, um tempo subjetivo e próprio de cada *performance*, que assume o valor intrínseco e vai dar singularidade a essas manifestações artísticas permitindo diferenciá-las de outras”. O autor também reconhece que outro aspecto fundamental é que “a *performance* é um ato de comunicação e, assim, está sujeita às circunstâncias e à situação em que o trabalho se dá: se as condições da recepção variam também vão variar as da própria exibição”, visto que “Toda mensagem é desenvolvida no período de tempo, mesmo quando, [...] ela seja estática. É preciso um certo decurso temporal para admirar uma obra de arte, e outro para a produção desta” (Glusberg, 2013, p. 68-69). Ele explica que

Trata-se do tempo próprio de cada manifestação, o de desenrolar temporal da obra, que nunca coincide como tempo cronológico, constituindo-se num elemento externo que às vezes é externo e às vezes é interno. É externo à medida que integra as temporalidades

existenciais dos atores enquanto indivíduos e de seu público; é interno, desde que a *performance*, como um trabalho artístico tem suas próprias leis de desenvolvimentos que estão interligados com a relação espaço-temporal (Glusberg, 2013, p. 69).

As *performances*, segundo Glusberg (2013, p. 71), “trabalham com todos os canais de percepção, isso se dando tanto de forma alternada quanto simultânea. Elas são construídas sobre experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais”, e que não há dúvidas que, ao mesmo tempo em que o *performer* põe em ação todos os sentidos, ele também produz significados, acentuando “os elementos que vão dar vida à ação transgressora do *performer* no nível da representação” (Glusberg, 2013, p. 71).

Tendo reconhecido que, “Em cada *performance*, a ressignificação nasce de ações, que vão dar significado umas às outras”, Glusberg (2013, p. 76) depois conclui que “O aspecto mais importante deste processo de prospecção a respeito do corpo talvez seja, sob o ponto de vista artístico, a revalorização do construtor mais do que o objeto construído” (Glusberg, 2013, p. 96), visto que “nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque: o corpo do artista; e, mais importante, com o tempo desse corpo” (Glusberg, 2013, p. 110). O autor nota que as *performances* são compostas de ações invisíveis e visíveis, tornando-se possível ressaltar que “O que interessa primordialmente numa *performance* é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final” (Glusberg, 2013, p. 53).

Dewey (2010, p. 215) lembra que, “Por serem expressivos, os objetos de arte constituem uma linguagem. Melhor dizendo, muitas linguagens”, e que cada um tem seu meio, atingindo um dado tipo de comunicação, pois a “*maneira* de expressá-lo é individual”, pois “todo indivíduo traz consigo, ao exercer sua individualidade, o [seu próprio] modo de ver e sentir” (Dewey, 2010, p. 218-219, grifos do autor). O autor reconhece que “a obra é a matéria transmutada em forma” (Dewey, 2010, p. 227), sendo através dela que identificamos e distinguimos as coisas na percepção. Logo, trata-se a forma como aquilo que organiza o material em matéria artística, “é uma característica de toda experiência que é *una*. [...] A *forma* pode então ser definida como a operação das forças que levam à sua realização integral da experiência de um evento, objeto, cena e situação”, e “Ela marca a matéria de uma experiência elevada à consumação” (Dewey, 2010, p. 263, grifos do autor). O autor destaca que

não pode haver experiência estética separada de um *objeto*, e que, para que um objeto seja o conteúdo da apreciação estética, ele tem de satisfazer as condições *objetivas* [...] As condições gerais da forma estética [...] são objetivas, no sentido de pertencerem ao mundo dos materiais e energias físicos; embora estes não bastem para a experiência estética, são uma precondição indispensável de sua existência. E a prova artística imediata da veracidade dessa afirmação é o interesse que obceca todo o artista ao

observar o mundo que o cerca, bem como sua dedicação atenta aos meios físicos com que ele trabalha (Dewey, 2010, p. 278, grifos do autor).

O autor ainda indica que

Em todos os objetos percebidos como são, sem necessidade de indagação reflexiva, a qualidade é aquilo que significa, ou seja, o objeto ao qual pertence. A arte tem a faculdade de promover e concentrar essa união entre qualidade e significado de um modo que vivifica ambos. Em vez de anular a separação entre o sensorial e o significado [...], ela exemplifica, de maneira acentuada e aperfeiçoada, a união característica de muitas outras experiências, encontrando os meios qualitativos exatos que se fundem mais completamente com aquilo que se quer expressar (Dewey, 2010, p. 450, grifos do autor).

De acordo com Archer (2012), a arte contemporânea tem início a partir dos anos 1960 e se estende até os dias atuais, e coloca a quem se propuser a examiná-la com atenção em confronto com uma gama de estilos, formas, práticas e programas, sem que seja possível reconhecer de imediato um material particular nominado como o material da arte ou mesmo uma limitação aos suportes tradicionalmente conhecidos. Nessa arte, além dos materiais e suportes tradicionais, são também incorporados ar, luz, som, palavras, pessoas, tecnologia, mídias e muitas outras coisas, antes não reconhecíveis como constituintes da obra artística. Há uma ampliação não só dos materiais e dos suportes utilizados nas produções artísticas, mas também da relação entre artista e espectador, conforme Archer (2012, p. 235) enfatiza o fato de que “Observar a arte não significa ‘consumi-la’ passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis”. O autor também declara que “A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado” (Archer, 2012, p. 236).

Tendo em mente essas reflexões já estabelecidas teoricamente, ao passo que conduzimos esta investigação, foi ficando evidente que não poderíamos deixar de desenvolver algumas reflexões próprias, ainda que iniciais, colocando sob análise obras de arte que de algum modo propõem um olhar instigador para a nossa relação e a dos artistas com o corpo. No campo da produção da arte, selecionamos três artistas: Priscilla Pessoa, Carolee Schneemann e Gillian Wearing, tomando como corpus de análise algumas de suas obras, que nos permitem explorar elementos relevantes acerca da relação com o corpo e com a *performance*. Nessa direção, nos orientamos pelo referencial teórico abordado até aqui, acrescentando a ele o conceito semiótico de visibilidade, aplicado à *performance*.

Antes de passar à questão da visibilidade, vale lembrar que, no que se refere à investigação do significado, Santaella (1995, p. 42-43), referindo-se à semiótica peirciana, chama a atenção para o fato de que, embora “nenhuma referência textual definitiva sobre o significado poderá ser encontrada em Peirce”, essa questão se faz entender “na medida em que se compreende a estrutura da teoria dos signos em geral, e mais especialmente a teoria do interpretante”. A autora ainda explica que “esta última teoria é um estudo microscópico, verdadeira ourivesaria de uma teoria do significado como algo em processo” (Santaella, 1995, p. 42-43).

O processo de semiose, ou ação dos signos, como estudamos no capítulo anterior, no tópico 2.2, tem a natureza triádica, envolvendo a relação signo — objeto — interpretante. Santaella e Nöth (2004, p. 170) destacam que “os processos de comunicação [onde atuam os interpretantes dinâmicos] podem ser vistos como um jogo entre um conjunto de práticas e processos através dos quais diversas perspectivas se fundem na perspectiva inclusiva e ampla da semiose ou ação dos signos”.

Ancorada na semiótica peirciana e na teoria do interpretante, aplicada a signos visuoespaciais, Ferrara (2002, p. 101) adota o conceito de visibilidade, amparada na distinção vocabular elaborada por Konrad Fiedler, no âmbito da história da arte, em que este propõe “uma distinção do visual criando-lhe duas categorias: visualidade e visibilidade”. Nessa distinção, visualidade “corresponde à constatação visual de uma referência e, mais passiva, limita-se ao registro decorrente de estímulos sensíveis”; e a visibilidade, ao contrário, “é propriamente semiótica, pois é compatível com a cognição perceptiva como alteridade que caracteriza e desafia a densidade sígnica”. Ferrara (2002) entende que a caracterização e relação de ambas se torna “imprescindível para que se consiga enfrentar a dimensão visual enquanto signo”, conduzir uma reflexão em que “o significado se produz como uma exterioridade condizente com a imediata visualidade do signo” (Ferrara, 2002, p. 107), e avança para uma “crescente complexidade cognitiva que vai da visualidade à visibilidade” (Ferrara, 2002, p. 121).

Em suas análises, Ferrara (2002, p. 96) tem como objeto de estudo o espaço (da arquitetura, do urbano), porém suas colocações podem ser estendidas para o nosso estudo investigativo acerca da *performance* e dos elementos que a constituem. Posto isso, utilizamos suas palavras no que concerne à complexidade de tal estudo, pois, além da complexidade da *performance* como campo interdisciplinar de investigação, interconectando várias áreas do conhecimento, sua produção “demanda interpretações que decorrem da experiência humana tecida e tramada nas filigranas da vivência cotidiana”, ou seja, não se pode tomar uma *performance* “senão através da experiência cotidiana do [artista] que, no tempo e no espaço, o

relaciona com suas criações”. Já na relação da arte com seu público, para acolher essa complexidade mediada pela experiência, torna-se necessário “criar [...] estratégias científicas que incorporem a instabilidade interpretativa, fruto da própria evolução do objeto”, e torna-se “indispensável alargar os horizontes de análise, mesmo correndo o risco de alcançar tênues fragmentos, insuficientes para sustentar uma interpretação que, por ingenuidade, se quer exhaustiva e segura” (Ferrara, 2002, p. 96). Nessa linha de pensamento, Ferrara (2002, p. 96-97) propõe recorrer a Peirce, argumentando que

Essa relatividade científica, inerente aos próprios conceitos peirceanos de ciência enquanto aprendizagem a partir da experiência, supõe evolução e falibilismo do fluxo cognitivo e exige a observação e análise da [...] [*performance*] enquanto objeto em movimento pela transformação semiótica das suas representações, percepções e apropriações.

Cabe mencionar que, para a análise de um signo, é relevante a familiaridade com o tema, em nosso caso, com a prática artística da *performance*, pois um aspecto importante do que constitui uma interpretação é o repertório do intérprete, que lhe permite relacionar uma experiência em particular com as experiências anteriores e, assim, tanto o signo deve acrescentar algo de novo nele quanto ele deve acrescentar algo de novo na semiose, ou ação do signo. Esse repertório é tão importante que, de acordo com Peirce (2018), é somente a partir da experiência prévia com a natureza do objeto do signo que é possível ativar o processo de significação. Sendo assim, além de toda a elaboração teórica desenvolvida ao longo desta pesquisa, a minha prática como artista também se fez e se faz imprescindível para este estudo. Deve-se lê-lo, portanto, levando isso em consideração, tanto em sua potência quanto em suas limitações.

3.1 Vestígios de um corpo: explorando as *performances* de Priscilla Pessoa, Carolee Schneemann e Gillian Wearing

Reconhecendo as inúmeras possibilidades sígnicas do corpo do artista, perguntamos quais são os caminhos que devemos adotar, enquanto intérpretes, para explorarmos a visibilidade em sua obra? Em se tratando de *performance*, como reconhecemos os vestígios desse corpo? E mais, diante do corpo do artista reconhecido em sua obra, quais percursos se tornam possíveis de significações à medida em que nos relacionamos com a *performance*?

Iniciamos esta etapa tendo em mente a visão de Dewey (2010, p. 430), segundo a qual, “Em vista do interesse e da atitude individuais do artista, e dado o caráter individualizado de

cada obra concreta, a contribuição especificamente pessoal deve ser buscada nas próprias obras de arte”, visto que “As obras de arte são meios pelos quais entramos, através da imaginação e das emoções que elas despertam, em outras formas de relacionamento e participação, diferente das nossas” (Dewey, 2010, p. 561). Assim sendo, nos convidam a criar nossos próprios sentidos e, como espectadores da obra de arte, entrar em contato com a nossa própria capacidade imaginativa para criar significações relevantes para cada um de nós. Posto isso, podemos considerar que “Somente a visão imaginativa revela as possibilidades entremeadas na textura do real” (Dewey, 2010, p. 579).

Segundo Dewey (2010, p. 126), “A arte denota um processo de fazer ou criar. [...] Toda arte faz algo com algum material físico, o corpo ou alguma coisa externa a ele”, e evidencia a importância do tempo para se constituir uma obra de arte: “O ato expressivo que constitui a obra de arte é uma construção no tempo, e não uma emissão instantânea” (Dewey, 2010, p. 153), indo além da quantidade de tempo utilizada na realização técnica. O autor reconhece que

O que se expressa não são os eventos passados que exerceram sua influência moldadora nem a ocasião existente literal. Expressa-se, no grau de sua espontaneidade, a união íntima dos aspectos da existência atual com os valores que a experiência anterior incorporou à personalidade. A imediatez e a individualidade, traços que marcam a existência concreta, provêm da ocasião atual; o significado, a substância e o conteúdo daquilo que se inseriu no eu no passado (Dewey, 2010, p. 163-164).

Da mesma forma que os materiais físicos são transformados no processo, ocorre uma transformação semelhante do lado dos materiais nominados internos, como as imagens, observações, lembranças e emoções, pois “Eles também são progressivamente remodelados; eles também têm de ser geridos” (Dewey, 2010, p. 168). Durante esse processo, “o material interno da emoção e da ideia é tão transformado por atos e por ser afetado pelo material objetivo quanto este sofre modificações ao se tornar um veículo de expressão”, sendo justamente essa transformação que “modifica o caráter da emoção original, alterando sua qualidade para que ela assuma uma natureza nitidamente estética (Dewey, 2010, p. 170). O autor também expõe que

A expressão é o esclarecimento da emoção turva; nossos apetites se reconhecem ao se refletirem no espelho da arte, e, ao se reconhecerem, transfiguram-se. Ocorre então uma emoção distintivamente estética. Ela não é uma forma de sentimento que tenho existência independente desde o início. É uma emoção induzida por um material expressivo e, por ser evocada por esse material e estar ligada a ele, consiste em emoções naturais que foram transformadas. [...] Mas só o fazem porque, ao serem matéria de uma experiência, eles também passam por uma mudança semelhante à efetuada pelo pintor ou pelo poeta ao converter o cenário imediato na matéria de um ato que expressa o valor do que é visto (Dewey, 2010, p. 172).

A expressividade do objeto “é o relato e a celebração da fusão completa entre aquilo por que passamos e o que nossa atividade de percepção atenta introduz no que recebemos através dos sentidos”, conforme aponta Dewey (2010, p. 210), acrescentando que “Toda obra de arte se ‘abstrai’, em certa medida, dos traços particulares dos objetos expressados. Caso contrário, ela apenas criaria, por meio da imitação exata, uma ilusão da presença das próprias coisas” (Dewey, 2010, p. 197).

Pensando no corpo do artista e na *performance*, pertencente à esfera da arte contemporânea, é essencial levar em consideração a sua manifestação em variadas formas e materiais, com seus limites mais distendidos e suas fronteiras não muito claras, que abrange a *performance*, como Melim (2008, p. 64-65) bem explica, que há “uma sorte de ampliações ou formas de devir, postas por uma considerável concentração de etapas pertencentes a esses procedimentos”. Logo, estão longe de se limitar apenas como instrumentos de registro, e sim “todas as fases se tornam elementos constitutivos da obra, materialização de um procedimento temporal oferecido à recepção”, considerando, conforme Ferrara (2002, p. 95), que “a construção processual do significado depende, para os sistemas sígnicos não verbais, da natureza visual dos seus signos”. Além disso, visto que a *performance* “é objeto de estudo de múltiplas áreas disciplinares, é necessário constatar a sua complexidade, renovada e transformada exatamente pela dinâmica e vitalidade daqueles mesmos estudos, que, entretanto, não conseguem esgotá-lo” (Ferrara, 2002, p. 96).

Ferrara (2002, p. 98) também explica que “Na famosa tríade semiótica — signo, objeto, interpretante —, os elementos não se confundem”. Para Peirce (*apud* Ferrara, 2002, p. 98), “O Objeto de um signo é uma coisa; seu significado, outra. Seu objeto é a coisa ou ocasião, ainda que indefinida, à qual ele deve aplicar-se. Seu significado é a ideia que ele atribui àquele objeto, quer através de mera suposição, ou como uma ordem ou como uma asserção”. Ainda segundo Peirce (*apud* Ferrara, 2002, p. 98), “A ideia mais simples (de terceiridade) dotada de interesse filosófico é a ideia de um signo ou representação”. Portanto, de acordo com Ferrara (2002, p. 98), “àquele anterior caráter cognitivo, soma-se a dimensão representativa e ambos constituem a chave semiótica” e, como consequência, “estes elementos não poderão estar ausentes quando construirmos significados a partir de representações visuais” ou, em outras palavras, quando procedemos à investigação dos possíveis significados que a *performance* é capaz de produzir ao trilhar seu caminho para a visibilidade.

Ferrara (2002, p. 102) enfatiza que “as artes visuais, a elaboração sígnica deveria corresponder à necessidade de fazer ver um valor programado; em consequência, o significado decorrente deveria corresponder a uma asserção visual suficiente para comunicar aquele valor”.

Ela considera que “A passagem do puro conceito à exploração icônica nos leva ao próprio processo de produção do significado, que parte de uma visualidade para atingir a dinâmica cognitiva da visibilidade”, como bem ilustra “essa complexidade gradativa do signo visual” (Ferrara, 2002, p. 105). A autora se apoia no pensamento de Paul Valéry, o qual afirma:

Conseguimos representar-nos o mundo como se ele estivesse deixando-se reduzir aqui e ali em elementos inteligíveis. Algumas vezes nossos sentidos são suficientes, outras vezes os métodos mais engenhosos são empregados, mas sobram vazios. As tentativas permanecem lacunares. O reino do nosso herói é aqui. Ele tem um sentido extraordinário da simetria que transforma tudo em problema; Em qualquer fissura de compreensão introduz-se a produção de seu espírito [...]. É constituído de uma multiplicidade de seres, uma multidão de lembranças possíveis, pela força de reconhecer na superfície do mundo um número extraordinário de coisas distintas, e de arrumá-las de mil maneiras (Valéry *apud* Ferrara, 2002, p. 106).

Isso nos leva a considerar as malhas relacionais da *performance* de um determinado artista, que “se apresentam aos olhos da mente de uma forma mediada pelo signo visual que os relaciona” (Ferrara, 2002, p. 108), e esse signo torna visíveis as relações estabelecidas “no traço visual de um imaginário que capta rapidamente todas as sugestões, para preencher alternativas projetivas que não se fecham ou completam”, mas que “se atritam na procura incessante de soluções comandadas pelo ver reflexivo e coordenadas aos outros estímulos que decorrem da própria excitação sensível” (Ferrara, 2002, p. 109-110). Nesse sentido, “se procura entender a relação que a [*performance*] cria entre estímulo visual e significado”, e que “não está à procura de uma coerência visual, mas exige uma operação cognitiva para se tornar visibilidade”. Assim, a *performance* “ultrapassa o passivo signo visual para aderir à complexidade [...], que exige uma perspicácia que ultrapassa todos os programas e transforma a visualidade em visibilidade, uma cognição disponível ao sentido” (Ferrara, 2002, p. 113-114).

Ferrara (2002, p. 116) escreve que, “Enquanto signo e mediação comunicativa, a imagem se divide entre eficiência e complexidade, entre visualidade e visibilidade”, considerando que é a “visibilidade que corresponde à elaboração perceptiva e reflexiva das marcas visuais que ultrapassam o recorte icônico para serem flagradas em sutis indícios”, e que “ao se tornarem visíveis, cobram a taxa de uma reação ativa adequada à sua complexa e cambiante materialidade” (Ferrara, 2002, p. 120-121). Há variados modos de ver, e quando pensamos na *performance*, concebe-se que o corpo do artista não busca a veracidade de sua imagem, mas sim que suas representações “são parciais enquanto modo de representar e enquanto sentido, ao representar, seleciona-se um aspecto ou parte [dele,] [...] de onde se infere um sentido geral; toda representação é uma síntese metonímica”, e “Toda representação é uma parcialidade, uma ficção verídica” (Ferrara, 2002, p. 117). A autora também afirma que “Fixas

ou fluídas, as representações [...] dimensionam suas características” (Ferrara, 2002, p. 119), nas quais

encontra-se uma semiótica do visível submissa à complexidade das representações que vão da simples dimensão receptiva até atingir percepções complexas. Da recepção à percepção produz-se uma genealogia de imagens em estágios semióticos diversos que vão dos signos icônicos às tensões reativas das marcas indiciais. [...] No entanto, para produzi-la, exige-se aderir às metamorfoses [...] na dinâmica dos seus fixos e fluxos que se representam visualmente, mas de modo diferente (Ferrara, 2002, p. 120).

Glusberg (2013, p. 76) considera que, “Em cada *performance*, a ressignificação nasce de ações que vão dar significado umas às outras”, sendo que “O desenvolvimento de uma ação com o corpo, na arte, demanda, por um lado, uma perspectiva multidisciplinar e uma concepção de retórica que é totalmente diferente da tradicional: uma retórica da ação e do movimento” (Glusberg, 2013, p. 64), e que tentar compreender “os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista” (Glusberg, 2013, p. 53).

Peirce (2017) indica que a experiência colateral é aquilo que julgamos ser conhecimento necessário para compreender a relação estabelecida entre signo e objeto. Santaella (1995, p. 49) explica que “Peirce introduz a noção de experiência colateral com aquilo que o signo denota ou representa, ou aquilo a que o signo se aplica, isto é, seu objeto”. Peirce esclarece que: “Com ‘observação colateral’ não quero dizer intimidade com o sistema de signos. O que assim é inferido *não* é colateral. Pelo contrário, constitui o pré-requisito para conseguir qualquer ideia significada do signo”, e “Por observação colateral, refiro-me à intimidade prévia com aquilo que o signo denota” (Peirce *apud* Santaella, 1995, p. 50, grifos do autor). Logo, de acordo com Peirce,

Para ler o Signo, e distinguir um Signo de outro, o que se faz necessário são percepções sutis e familiaridade com os concomitantes habituais de tais aparências, e com as convenções do sistema de signos. Para conhecer o Objeto, o que é preciso é a experiência prévia desse Objeto Individual. O Objeto de cada signo é um Indivíduo, de hábito uma coleção individual de indivíduos. Os *Sujeitos*, isto é, as Partes do Signo que denotam os *Objetos Parciais*, são ou *instruções* para encontrar os *Objetos* ou são *Cyrioids*, isto é, signos de Objetos singulares [...] (Peirce *apud* Santaella, 1995, p. 50, grifos do autor).

Santaella (1995, p. 50) esclarece que, “De qualquer modo, o que cumpre reter é o fato de que experiência colateral é algo que está fora do signo, portanto fora do interpretante que o signo, ele próprio, determina”, e que “Na medida em que o interpretante é uma criatura gerada pelo próprio signo, essa criatura recebe do signo apenas o aspecto que ele carrega na sua

correspondência com o objeto e não todos os outros aspectos do objeto que o signo não pode recobrir”.

Ao se referir à série *Sempre Convosco*, em seu site, Priscilla Pessoa³⁸ informa que as imagens femininas das obras da série são autorretratos; e declara: “Durante as pesquisas para a série *Todo Santo dia* o meu foco foi cada vez mais indo para a figura de Maria e todos os desdobramentos que a história dela tem, principalmente para as mulheres. Isso foi ficando tão grande, que em dado momento se tornou uma série independente” (Pessoa, 2016, transcrição nossa). Na série *Todo Santo dia*, nas obras “propõe-se um jogo de significados a partir de desenhos e pinturas que trazem recortes de cenas que podem passar-se no apartamento ao lado, na esquina ou no seu banheiro: pinturas de gênero³⁹” (Pessoa, 2023). A também artista declara que

Todas trazem sutis elementos de iconografia cristã e títulos que conversam tanto com a imagem como também com passagens bíblicas: assim, cada obra toma como ponto de partida uma narrativa extraída da Bíblia e apresenta-se como uma nova narrativa. Entendo a Bíblia como um livro mitológico e comparando-a com outras mitologias, ela é de longe a que mais centra-se nos humanos e passa-se quase inteiramente na Terra. Seus personagens invariavelmente são pessoas absolutamente comuns que viviam seus cotidianos quando algo sobrenatural lhes aconteceu. E são essas histórias sobre cotidianos tão distantes que, ao longo dos séculos (e das leituras e religiões construídas em torno delas), moldaram costumes, tradições e, de certa forma, a nossa forma de viver e enxergar a normalidade (Pessoa, 2023).

Na série *Todo Santo dia* vemos a representação dos corpos desses personagens em variadas formas⁴⁰, corpos inteiros, fragmentos de corpos, são mulheres, homens, crianças, animais, em diversas cenas cotidianas, e o corpo da artista aparece em cena. Em *Maria da Anunciação* (2014), a artista pinta seu retrato utilizando como referência uma fotografia, e cabe ressaltar que nós só temos essa informação pelo fato de que, como pesquisadora, tive acesso à artista e ela me cedeu essa fotografia (Figura 31). Na obra, *Maria da Anunciação* (Figura 32), há a possibilidade da relação indexical, por se tratar de uma pintura realista, embora não seja o mesmo tipo de relação que há nas fotografias.

³⁸ Nascida em 1978, em Campo Grande-MS, Priscilla Pessoa reside e atua em sua cidade natal, fazendo parte do cenário artístico desde meados de 2000, suas obras já foram expostas em vários lugares do Brasil, e em 2017, participou do XI *Mulher Mulieiris* em Alicante, na Espanha. Em 2023, participou da 5ª Bienal Internacional de Arte de Gaia, em Portugal, em Vila Nova de Gaia. Além de atuar como professora no curso de Artes Visuais da UFMS.

³⁹ A origem da conceitualização em questão remonta a produções modernas, notadamente de artistas holandeses do século XVII, nas quais eram representadas cenas domésticas e corriqueiras. A partir de então, a pintura de gênero passou a ser mais notada e apreciada em vários outros países, com suas modificações correspondentes às especificidades de cada contexto histórico-cultural.

⁴⁰ No Anexo A – Caderno de Imagens, estão disponíveis algumas imagens das obras pertencentes à série *Todo Santo Dia*, nas Figuras 2, 3, 4, 5 e 6.

Conforme Santaella e Nöth (2015, p. 153) explicam, “Na pintura realista não há uma tal causalidade [como na fotografia]. A relação entre imagem e objeto não é existencial, mas referencial. [...] pelo fato de que elas se referem, por princípio, a objetos singulares e ‘realmente existentes’”. Para o público em geral, porém, a artista não declarou tal ação, daí que seu corpo se mistura com os outros corpos, em que sua *performance* ocupa um campo íntimo, ainda irrevelado.

Figura 31 – Fotografia base para a obra *Maria da Anunciação*, 2014



Fonte: Arquivo particular de Priscilla Pessoa.

Figura 32 – Priscilla Pessoa, *Maria da Anunciação*, 2014. Óleo s/ tela, 74 x 61 cm



Fonte: Pessoa, 2014.

Isso nos faz refletir sobre uma passagem de Dewey (2010, p. 444): “Nossas necessidades são saques feitos no meio ambiente, de início às cegas, depois com interesse e atenção conscientes. Para serem satisfeitas, elas precisam interceptar a energia das coisas circundantes e absorver aquilo de que se apoderam”. Nesse sentido, concebe-se que a artista foi sendo conduzida por sua experiência ao produzir a série em questão, seja pela relação com o tema ou, até mesmo, pela identificação com os outros corpos que constituem as cenas da série. Não podemos dar certezas, mas sim reconhecer as relações que foram sendo delineadas durante seu processo artístico quando a artista afirma: “o meu trabalho hoje é tão ligado ao processo anterior ao ato de pintar como uma pesquisa, uma reflexão, uma experimentação, enfim, dentro do meu processo criativo o fazer pictórico é só o último passo de uma caminhada anterior que

às vezes leva meses para chegar ali” (Pessoa, 2016, transcrição nossa). Desse modo, chega-se até o ponto em que seu interesse é direcionado para a figura da Virgem Maria, que faz parte das narrativas bíblicas trabalhadas na série *Todo Santo dia*, fazendo-a refletir sobre os impactos que essa figura tem em sua própria vida e na de outras mulheres. A esse respeito, a artista declara, que

partindo do episódio da enunciação, que ela simplesmente descobre que vai ser mãe “opa, já sou mãe”, e em torno disso, também, uma série de dogmas que foram criados, já não bastava ela conceber virgem, foi estabelecido em concílios católicos que ela era virgem antes, durante e depois do parto. E eu comecei a relacionar essa obsessão com a pureza da Maria, com uma certa obsessão também com a pureza e submissão feminina que acabou delineando o que é a mulher do cristianismo e o que se espera da mulher ocidental. Mesmo apesar de todas as mudanças recentes ainda é muito presente, ainda faz parte do nosso coletivo e de uma tradição arraigada que as vezes a gente nem se questiona tanto o porquê fazer, parece muito natural, como por exemplo a maternidade, será que ela é natural como um anjo que simplesmente diz “você está” ou é uma escolha? Ou é algo que a gente acredita que tem que viver, mas na verdade acredita por conta de uma construção...fisiológica.... Bom, enfim eu comecei a partir da enunciação a refletir tanto em relação a mim, como também em relação a condição feminina (Pessoa, 2016, transcrição nossa).

Na série *Sempre Convosco*, ela revela que: “todas as representações de Maria, na verdade são autorretratos” (Pessoa, 2016, transcrição nossa); e na maioria das representações femininas nas obras é possível reconhecer essa referência à imagem da artista, como na obra *Leda Maria Cisne Pomba* (2017), na obra homônima, *Sempre Convosco* (2017), assim como em *I have no choice* (2017)⁴¹. Nesta obra, a artista utiliza uma fotografia dela própria, quando criança (Figura 33), como base para a figura pintada. Podemos comparar, olhando as Figuras 33 e 34, e ambas focam o rosto da menina. Como explicam Santaella e Nöth (2015, p. 155), ao se referirem às imagens da pintura realista, essas “imagens são indexicais, na medida em que elas se referem também (mas não somente) à realidade do tempo do pintor”.

⁴¹ Imagens das obras disponíveis no Anexo A – Caderno de Imagens, nas Figuras 7, 8 e 9.

Figura 33 – Fotografia base para a obra *I have no choice*, 2017



Fonte: Arquivo particular de Priscilla Pessoa.

Figura 34 – Close no rosto da figura da criança *I have no choice*, 2017



Fonte: Pessoa, 2017.

É importante ressaltar que, ao contrário da série *Todo Santo dia*, na qual a artista utiliza predominantemente a técnica de pintura à óleo em busca de uma representação realista da cena e dos personagens, na série *Sempre Conosco* ela emprega as técnicas de aquarela e óleo sobre tela, com o intuito de provocar qualidades de sentimento, criando linhas fluidas, difusas e leves, sendo através da variação em azul que se define a forma da imagem no papel. De acordo com a artista, “O azul que há milênios na História da Arte reafirma a pureza de Maria, aparece aqui como uma herança inescapável, derramada por entre gerações e gerações, marcando a relação entre os desígnios de Maria e a idealização do feminino”⁴² (Priscilla, 2023). Entendemos que a alusão à pureza da Virgem Maria por meio da cor azul, que a artista utiliza como cor predominante nas obras, cria uma metáfora, conforme explica Santaella (1995, p. 157):

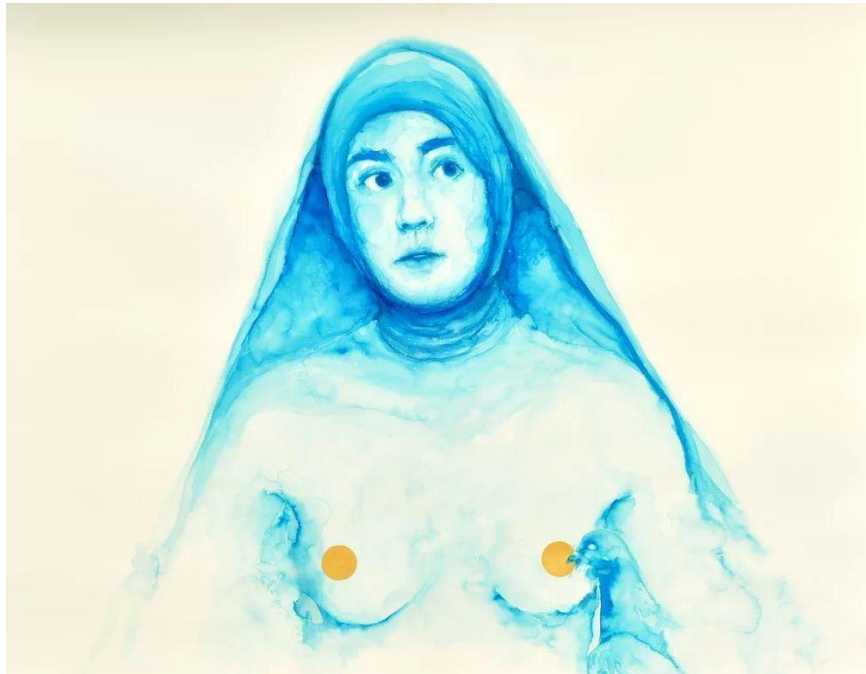
As metáforas fazem um paralelo entre o caráter representativo do signo com o caráter representativo de um possível objeto. Ou melhor, e o que é mais engenhoso na definição de Peirce, elas representam o caráter representativo de um signo e traçam um paralelismo com algo diverso. Caráter representativo refere-se àquilo que dá ao signo poder para representar algo diverso dele. É isso que as metáforas representam. Extraem tão-somente o caráter, o potencial representativo em nível de qualidade, de algo e fazem o paralelo com algo diverso.

“Há sempre uma forte dose de mentalização e de acionamento de significados nas metáforas” (Santaella, 1995, p. 157), compelindo-nos à mediação e ao pensamento. Nas obras da série, todos esses aspectos se entremeiam, conectados ao reconhecimento do rosto da artista

⁴² A respeito da cor azul associada à Virgem Maria, cabe observar que, embora essa cor tenha se tornado mais frequente ao longo da história e seja quase sempre associada à imagem de pureza da Virgem, de uma perspectiva histórica e cultural ampla, outras cores e significados também foram observados nas vestes.

na obra, como observamos na Figura 35, na obra *In the midnight hour* (2017), na qual temos também a leitura de que a figura estimula qualidades de sentimento, como efeito da manifestação plástica da artista. Dewey (2010, p. 191), ao escrever sobre o objeto modificado pelo artista, afirma que este “Reverá esse objeto em termos de linhas, cores, luz e espaço – relações que formam um todo pictórico, isto é, criam um objeto imediatamente apreciado na percepção”.

Figura 35 – Priscilla Pessoa, *In the midnight hour*, 2017. Mista s/ papel, 75 x 100 cm



Fonte: Pessoa, 2017.

A obra é carregada de elementos significativos que produzem sentido a quem se permite afetar pela obra. Segundo Dewey (2010, p. 218), “O que se aplica ao produtor se aplica àquele que percebe. [...] se perceber esteticamente, ele criará uma experiência cujo conteúdo intrínseco, sua substância, será novo”. Dessa forma, “como obra de arte, ela é recriada cada vez que é esteticamente experimentada” (Dewey, 2010, p. 219). No artigo *A crítica da idealização do feminino na série Sempre Convosco* (Lacerda; Ghizzi, 2023), de Priscilla Pessoa, investigamos o potencial dos elementos sógnicos de algumas dessas obras para gerar questionamentos acerca da condição da mulher na sociedade, da qual eu, como mulher, também faço parte. Nesse texto, sugerimos que “Priscilla Pessoa apresenta uma visão singular em sua criação artística, utilizando as experiências dentro de seu contexto e explorando os argumentos sobre a sua própria vida” (Lacerda; Ghizzi, 2023, p. 71). Foi justamente essa percepção, de alguém existente no aqui e agora, que me motivou a refletir, a partir da obra, sobre a minha própria

existência, em específico, sobre o cerne do tema da série e seus desdobramentos na vida cotidiana.

Conforme Glusberg (2013, p. 98), “As diversas formas e aspectos dos corpos nos resultam familiares e nossa tendência é contrair com os demais corpos uma relação de contiguidade” e, com isso, provoca-nos a perceber que “O corpo é matéria adotada de uma forma que o faz significativo, porém, normalmente estamos muito distantes, na vida cotidiana, de tomar plena consciência do poder significativo deste verdadeiro crisol significativo” (Glusberg, 2013, p. 98).

Na série *Sempre Convosco*, de Priscilla Pessoa, a relação entre a obra e o corpo da artista é indicada no texto descritivo da série, em seu site, no qual ela escreve que, nas obras, os retratos são “construídos principalmente através de autorretratos” (Pessoa, 2023). Porém, por mais que seja possível reconhecer a semelhança das figuras nas obras com seu rosto, não se pode deixar de notar a manifestação plástica da artista com a técnica de aquarela e pintura à óleo, de modo que, tal como escreve Santaella (1995, p. 150), “Os limites de separação entre signo e objeto ficam borrados e se misturam. A qualidade do objeto e a qualidade de sentimento formam uma mônada indiscernível. Num lapso de tempo, o sentimento é sentido como se fosse o próprio objeto”. Isso nos faz lembrar de uma passagem de Merleau-Ponty (2004b, p. 16):

O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento.

Já quando adentramos a obra *Up to and Including Her Limits* (1973-76), de Carolee Schneemann⁴³, reconhecemos, e nos relacionamos com o corpo da artista de uma forma mais direta. Na obra da Figura 36, ela utilizou e explorou o potencial de seu corpo de maneira explícita, usou diferentes meios pelos quais vestígios do corpo são vistos, como a fotografia, o vídeo e, até mesmo, pinturas e desenhos; *performances* realizadas ao longo dos anos e em diversas cidades⁴⁴ se encontram em uma “instalação encenada”, como nomeia a artista. À vista disso, Glusberg (2013, p. 68, grifos do autor) alerta para o seguinte:

⁴³ Carolee Schneemann (1939-2019) foi uma artista visual americana, conhecida por seus trabalhos multimídia sobre corpo, narrativa, sexualidade e gênero. Ela recebeu um bacharelado em poesia e filosofia pelo *Bard College* e um mestrado em Belas Artes pela Universidade de Illinois, nos Estados Unidos. Seus trabalhos foram associados a uma variedade de classificações artísticas e expostos em museus e galerias em diversos países.

⁴⁴ *Trackings*, London Filmmakers Cooperative, Londres, 1970; *Study for Up to and Including Her Limits*, New Paltz, Nova York, 1973; *Trackings*, Grand Central Station, 10th Annual Avant Garde Festival, Nova York, 1973; *Performance-Installation*, University Art Museum, Berkeley, 1974; *Performance-Installation*, Arts Meeting Place, Londres, 1974; London Filmmakers Cooperative, Londres, 1974; Artistas Space, Nova York, 1974;

A questão da repetição, vinculada com o tempo, é fundamental nas *performances*. Antes de mais nada, é importante ressaltar que é impossível uma repetição do tipo cópia-carbono de uma outra *performance*; em primeiro lugar, porque as condições psicológicas vinculadas com as representações subjetivas do *performer*, sempre variam, não são imutáveis; em segundo lugar porque o tempo real que separa uma *performance* de outras vai incidir sobre sua produção concreta, como que determinando o tempo psicológico da execução, o tempo de *colocação em cena*.

Segundo Dewey (2010, p. 431), “Uma vez que toda experiência é constituída pela interação entre ‘sujeito’ e ‘objeto’, entre um eu e seu mundo, ela própria não é meramente física nem meramente mental, por mais que um ou outro desses fatores predomine”. Logo, as “coisas e eventos que fazem parte do mundo físico e social são transformadas pelo contexto humano em que entram, enquanto a criatura viva se modifica e se desenvolve através da interação com coisas que antes lhe eram externas” (Dewey, 2010, p. 431). Em uma entrevista ao *The Museum of Modern Art* (MoMA), acerca da obra, a artista relatou:

Up to and Including Her Limits foi originalmente inspirado por uma vizinha que veio podar minha macieira. Eu estava trabalhando com corda manila de 3/4 de polegada na criação de um trabalho cinético suspenso aéreo e, em seguida, o aparador de árvores foi almoçar e eu apenas tirei minhas roupas e me arrastei para o arnês para ver como era. A obra exige uma libertação, uma submissão à sensação de flutuação que tenho sendo suspensa. E depois a extensividade física do braço com os giz de cera que vão, conforme eu me movo, batendo nas paredes adjacentes que estão situadas de forma que fiquem ao alcance da mão com o giz de cera e também do chão. É um trabalho que se desenvolveu ao longo de seis ou sete anos. Fui adaptando a corda e o arnês e o tempo de duração aos vários espaços onde iria viver e dormir e por vezes até ter o meu gato a viver comigo no museu. Geralmente são de quatro a seis monitores e as várias sequências de ação vêm de sete ou oito apresentações diferentes (Schneemann, 2010, transcrição e tradução nossa)⁴⁵.

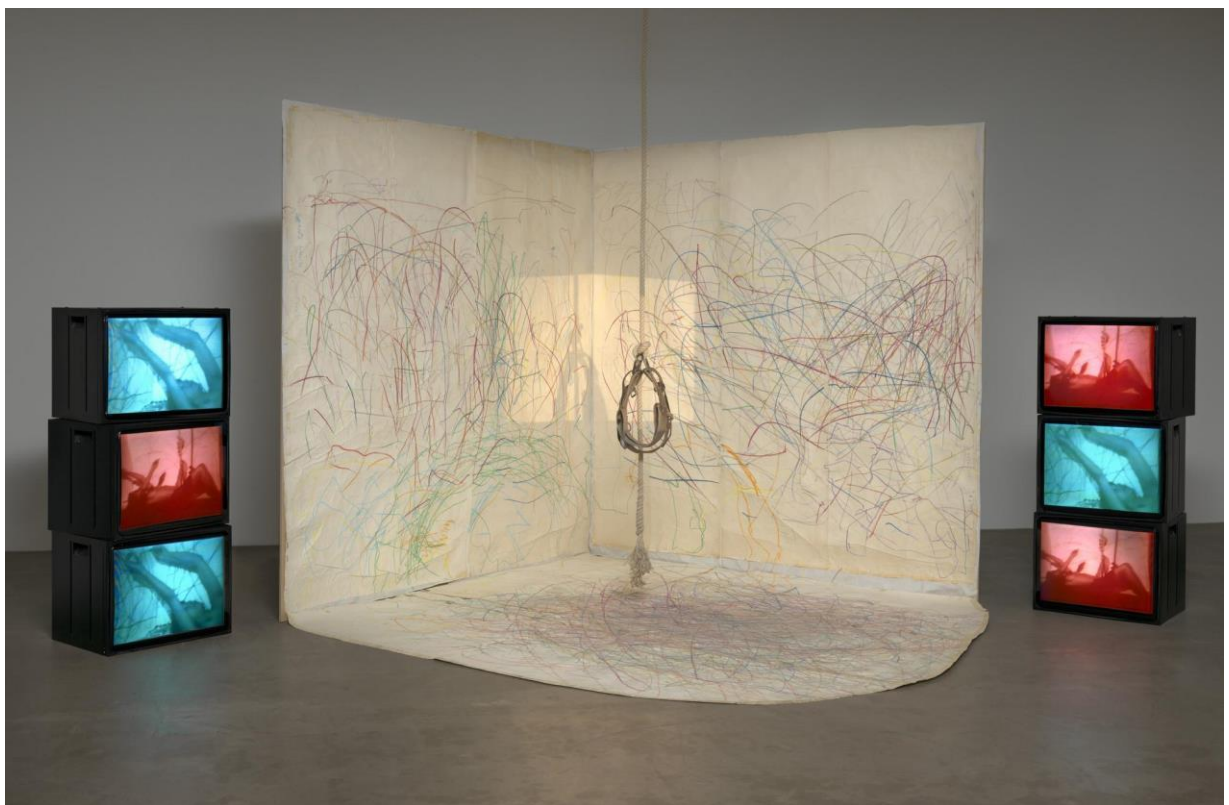
Na obra *Up to and Including Her Limits* (1973-76) (Figura 36) há vários elementos que são índices do corpo da artista. Nesse caso, a presença corporal dela, e suas ações realizadas são reconhecidas em sua obra por intermédio dos elementos que a compõem. As marcas expressivas dos gestos de desenho remetem ao momento de produção da artista. Santaella (2004, p. 72) se refere a essas marcas gestuais, escrevendo que tais desenhos abarcam “sem

Anthology Film Archives, Nova York, 1974; *Performance-Installation*, The Kitchen, Nova York, 1976; *Performance-Installation*, Studio-galerie Berlin, Berlin, 1976.

⁴⁵ Do original: “was originally inspired by a neighbor who came to prune my apple tree. I had been working with 3/4-inch manila rope in creating an aerial suspended kinetic work and then the tree trimmer went away to have lunch and I just took off my clothes and crawled into the harness to see what it felt like. The work demands a release, a submission to the sense of float that I have being suspended. And then the physical extensivity of the arm with the crayons that are going to keep, as I move, hitting the adjacent walls that are situated so that they're within the reach of the hand with the crayon as well as the floor. It's a work that developed over the course of six or seven years. I kept adapting the rope and the harness and the time duration to various spaces that I would live in and sleep in and sometimes even have my cat living with me in the museum. It's usually four to six monitors and the various action sequences come from seven or eight different performances”.

sombra de dúvidas, a questão do corpo, as marcas do corpo do artista e da energia ou desprendimento dos seus gestos deixados na tela [...], trata-se de uma ligação visceral do corpo com a tela impregnada dos vestígios do seu corpo de delito”. Na obra, há um arnês vazio pendurado por uma corda e remete à utilização pretérita de um corpo, que tanto ele quanto os desenhos são iluminados por um quadrado de luz que emana de um projetor de cinema, enquanto monitores apresentam vídeos de ações realizadas pela artista.

Figura 36 – Carolee Schneemann, *Up to and including her limits*, 1973-76. Giz de cera sobre papel, corda, arnês, projetor de filme super 8mm, vídeo (cor, som; 29 min) e seis monitores, dimensão variável



Fonte: Schneemann, 1973-76.

Santaella (2018, p. 138) explica sobre “a existência de três paradigmas no processo evolutivo de produção de imagem: o paradigma pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico” em que:

No pré-fotográfico enquadram-se todas as imagens que são produzidas artesanalmente, isto é, imagens feitas à mão, tais como imagens na pedra, desenho, pintura, gravura e escultura. O paradigma fotográfico se refere a todas as imagens produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, ou seja, imagens que dependem de uma máquina de registro e que implicam necessariamente a presença de objetos e situações reais preexistentes ao registro. Esse paradigma inclui a fotografia, cinema, TV, vídeo e holografia. O terceiro paradigma refere-se às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação, imagens que se libertam de

quaisquer dispositivos fotossensíveis químicos ou eletrônicos que registram o traço de um raio luminoso emitido por um objeto preexistente (Santaella, 2018, p. 138).

Desse modo, as imagens reproduzidas nos seis monitores da instalação da artista — vemos quatro *frames* na Figura 37 —, enquadram-se no paradigma fotográfico, pois “Suas imagens são frutos do registro de coisas, eventos ou situações de fato existentes” (Santaella, 2018, p. 138). Vale ressaltar ao leitor que não tivemos acesso pessoalmente à obra e não sabemos o conteúdo completo dos vídeos reproduzidos nos monitores da instalação. No entanto, ao assistir o vídeo *Behind the Scenes: On Line: Carolee Schneemann*, disponível no site do MoMA, é possível conceber que a imagem da mulher reproduzida nos vídeos é a própria artista.

Figura 37 – *Frames* do vídeo de *Up to and including her limits* (1973-76)



Fonte: Schneemann, 2023.

Jeudy (2002, p. 176, grifos do autor) considera que “o corpo é tomado, *a priori*, por um ‘objeto de arte’ vivo”, questionando-se o “Que pode o corpo?”, e acredita que não há respostas, sendo que “as práticas artísticas designadas como performances respondem pela exacerbação dos possíveis” (Jeudy, 2002, p. 109). Nos monitores da instalação, vemos o corpo da artista em movimento. Jeudy (2002, p. 60) explica que “Se a imagem do corpo em repouso é por si mesma semelhante a um quadro, a imagem corporal em movimento se impõe como um espectro cinésico que subverte o quadro espacial no qual é figurado”, e que “A percepção do corpo alheio

alterna a imagem fixa e a imagem-movimento, o quadro e o filme. O movimento da imagem permanece circunscrito. O olhar não o decompõe, une-se ao ritmo” (Jeudy, 2002, p. 62).

Sobre esse corpo, a artista o exhibe nu⁴⁶, e nos vídeos o vemos, na maioria das vezes, em pedaços. Por conta do movimento da artista ao pintar e desenhar, os ângulos das imagens exibem uma estranheza desse corpo, e de partes dele. Jeudy (2002, p. 125) indica que “o poder da exibição está na revelação pública de uma certa monstruosidade do corpo, que é induzida pela ordem moral das nossas representações”, no qual, “No culto contemporâneo da exibição, é o corpo ‘próprio’ que se torna expressão da obscenidade. Tal seria a lição moral das performances artísticas: o artista demonstra publicamente como ele cria todo o poder do obsceno a partir de seu próprio corpo” (Jeudy, 2002, p. 127-128). O autor também concebe que

Muitas performances são realizadas por mulheres, demonstrando, assim, que o corpo feminino não é mais um modelo para o artista, mas que ele se impõe como efetuação da cena artística. A busca pela beleza não representa mais o objetivo da criação artística; é a irrupção das fantasias coletivas que a performance provoca. [...] Em todo caso, a lição é clara: a mulher nunca mais será um objeto, torna-se sujeito ativo capaz de subverter todos os ditames morais que limitam as possibilidades de viver na exaltação erótica (Jeudy, 2002, p. 117).

Santaella (2004, p. 70) chama atenção para o fato de que “Quando se fala na relação do vídeo com o corpo, via de regra se pensa exclusivamente no conteúdo do vídeo, isto é, no assunto que o vídeo visa explorar. Se esse assunto diz respeito ao corpo, então se reconhece aí uma relação da arte videográfica com a corporeidade”. Santaella (2004, p. 70) também recorre aos estudos de Rosalind Krauss, mencionando que, na *Estética do narcisismo*, a autora “nos ensinou a reconhecer que o vídeo, seja qual for o assunto que visa referenciar, é eminentemente uma arte do corpo, pois, nele, o corpo humano é, via de regra, usado como seu instrumento central” e, muitas vezes, “trata-se do corpo do próprio artista. Diferente de outras artes visuais, o vídeo é capaz de gravar e transmitir ao mesmo tempo, produzindo efeito instantâneo de *feedback*”, e que, “Desse modo, o corpo fica como que interposto entre duas máquinas, como abertura e fechamento de um parêntesis. O primeiro deles é a câmera; o segundo, o monitor que projeta a imagem do *performer* com a imediatidade de um espelho” (Santaella, 2004, p. 70). Santaella (2004, p. 70-71) também pontua que:

Se o vídeo, por si mesmo, é uma problematização implícita ou explícita do corpo, [...] é o corpo do observador que é chamado ao diálogo participativo com as dimensões de corporeidade com que as imagens videográficas lidam. Prevendo e contando com os movimentos do corpo do observador, as videoinstalações criam peculiares coreografias dos corpos eletrônicos com os corpos presenciais dos observadores que vão compondo a obra na medida em que transitam através de seu ambiente.

⁴⁶ Há duas imagens disponíveis no Anexo A – Caderno de Imagens, na Figura 10.

Carolee Schneeman (2010, transcrição e tradução nossa)⁴⁷ declara: a obra “está relacionada ao fato de eu ser uma pintora. Nunca me descrevi como uma artista performática. Quando comecei a estender materiais em tempo real e no espaço literal, estava saindo dos acontecimentos”. Ela complementa afirmando que “Realmente tinha a ver com um senso pictórico de ambiente como uma arena de colagem. *Up to and Including Her Limits* realmente é uma discussão com Jackson Pollock para vitalizar todo o corpo como golpe e gesto neste espaço dimensional” (Schneeman, 2010, transcrição e tradução nossa)⁴⁸. Assim sendo, tal declaração nos faz pensar que a artista compreendia seu corpo como elemento constitutivo da obra, indo além de uma indicação de vínculo, mas sim concebendo como uma obra total, como se seu corpo se unisse à obra. Tal reflexão nos faz lembrar de Merleau-Ponty (2004b, p. 19), quando ele escreve: “O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta o quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas”. Não é possível dar certezas sobre a perspectiva da artista, mas como espectadores e estudiosos da obra, conseguimos reconhecer as marcas dessas ações viscerais da artista que compõem sua obra, e ainda indicam sua existência.

Quando pensamos na *performance*, concebemos a complexidade sónica do próprio corpo do artista nas formas como se manifestam e nas ações propositais por meio do corpo, encontrando, assim, os caminhos até sua visibilidade, reforçando as ideias de Ferrara (2002, p. 128), quando revela que “essa visibilidade vem carregada de cognição”.

Santaella (1995, p. 118-119) explica que “A semiose é uma trama de ordenação lógica dos processos de continuidade”, e que “O pensamento é o campo privilegiado da continuidade. [...] Peirce se deu conta de que não há pensamento ou formas de raciocínio [...] que se organizem exclusivamente por meio de signos simbólicos”, e que ocorrem misturas, ou seja, “Outros tipos de signos, além dos símbolos, intervêm e são necessários à condução do pensamento e das linguagens”; e essa mistura sónica “é parte integrante do pensamento e de todas as manifestações de linguagem” (Santaella, 1995, p. 118). A autora reforça que “o processo de significação é sempre continuidade e crescimento. Para significar, um signo tem de se

⁴⁷ “is that it relates to the fact that I’m a painter. I have never described myself as a performance artist. When I started extending materials into realtime and literal space it was coming out of the happenings” (Schneeman, 2010).

⁴⁸ “It really had to do with a painterly sense of environment as a collage arena. *Up to and Including Her Limits* really is a discussion with Jackson Pollock to vitalize the whole body as stroke and gesture in this dimensional space” (Schneeman, 2010).

desenvolver em outro signo”. Posto isso, “O interpretante é o significado do signo, ao mesmo tempo que se constitui outro signo” (Santaella, 1995, p. 88). A autora ainda cita que,

embora o intérprete e o ato interpretativo [...] sejam uma das partes embutidas na relação, eles não se confundem com o interpretante. E isto, em primeiro lugar, porque o signo [...] é sempre um tipo lógico, geral, muito mais geral do que um intérprete - particular, existente, psicológico - que dele faz uso. E o interpretante, que o signo como tipo geral está destinado a gerar, é também ele um outro signo. Portanto ele também é um tipo geral para o qual é transferido o facho da representação. Sendo um outro signo, o interpretante necessariamente irá gerar um outro signo que funcionará como seu interpretante, e assim *ad infinitum* (Santaella, 1995, p. 86-87).

Além disso, Santaella (1995, p. 86) enfatiza o fato de que “A noção de interpretante não significa [...] que não existem atos interpretativos particulares e individuais”, mas sim que é inegável que “cada pensamento nosso, na cadeia de pensamentos que somos nós, é um atestado disso”. Ademais, ela observa que “A interpretação de um signo por uma pessoa [...] é primariamente uma atitude de contemplação, alerta e observação do interpretante ou interpretantes que o signo é capaz de produzir” (Santaella, 1995, p. 86).

Diante disso, observarmos a obra *Self-portrait of Me Now in Mask* (2011) (Figura 38), de Gillian Wearing⁴⁹, uma das obras expostas no Guggenheim Museum, em Nova York, na exposição intitulada *Gillian Wearing: Wearing Masks* (2021), que foi a primeira retrospectiva de seu trabalho, constituída de fotografias, vídeos, esculturas e pinturas⁵⁰. A exposição traçou o desenvolvimento da artista desde as suas primeiras *Polaroids* até os seus mais recentes autorretratos, todos que exploram a natureza performativa da identidade.

⁴⁹ Nascida em 1963, artista britânica contemporânea, atualmente vive e trabalha em Londres, na Inglaterra. Bacharel em Arte e Design pela *Chelsea School of Art* de Londres, em 1987, e um Bacharel em Belas Artes pela *Goldsmiths College*, Universidade de Londres, em 1990. Através de fotografias, vídeos, esculturas e pintura, investiga as tensões entre o eu e a sociedade. Além de exposições em diversos países, suas também compõem coleções do MoMA, da *Tate Gallery* de Londres, do *Hammer Museum* de Los Angeles e do *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden* em Washington, entre outros.

⁵⁰ Algumas obras pertencentes à exposição podem ser vistas no Anexo A – Caderno de Imagens, nas Figuras 11, 12, 13, 14, 15 e 16.

Figura 38 – Gillian Wearing, *Self-portrait of me now in mask*, 2011. Fotografia, 124 x 98 x 3 cm



Fonte: Guggenheim, 2021, p. 17.

No autorretrato fotográfico de *Self-portrait of Me Now in Mask* (2011), logo reconhecemos o elemento fundamental de sua *performance*: a máscara do próprio rosto da artista. Sabemos, pela própria indicação do título da exposição e pelo nome da obra, que se trata de um autorretrato da artista usando uma máscara. Contudo, isso pode não ser óbvio visualmente, ou seja, é preciso uma observação atenta da fotografia em si, para notar algo estranho ao redor dos olhos (Figura 39), que a imagem em primeiro plano é uma máscara, que permite ver, através do buraco nos olhos, um olho que não pertence à máscara. Vemos também que a máscara gera sombra no olho da artista, supondo que é o olho dela que se vê pelo buraco, e deixa aparente a borda mais grossa ao redor.

Figura 39 – *Close no olho da obra Self-portrait of me now in mask, 2011*



Fonte: Guggenheim, 2021, p. 15.

O próprio nome “autorretrato da artista” já é uma indicação de uma ação, que sabemos indicial, afinal a fotografia nos mostra que “a conexão entre imagem e objeto é existencial, na medida em que ela se originou numa relação de causalidade a partir das leis da ótica (Santaella; Nöth, 2015, p. 153). Todavia, a artista vai além, no autorretrato está usando uma máscara, mas o objeto foge do que estamos esperando, que é esconder o rosto, ao ponto de ficar irreconhecível. Ao invés disso, na obra, a máscara tem a aparência de seu próprio rosto, simulando seus traços e sua pele, contudo, apenas simulando.

Jeudy (2002, p. 84) revela que a pele “é apenas uma superfície de registro dos sinais da aparência”. Portanto, “A pele já é escrita. Seus traços, suas marcas, suas cicatrizes, suas rugas tanto são sinais visíveis e palpáveis que revelam toda a ambigüidade da apercepção do corpo” (Jeudy, 2002, p. 85). Segundo o autor,

É mais fácil representar as formas de um corpo do que a própria pele. Enquanto superfície, a pele parece ser um meio possível da representação sem ser por essa razão representável. A pele, invólucro do corpo, aparece como uma superfície com textura singular, as variantes de sua cor, e como um conjunto de fragmentos que se casam bem com as diferentes formas do corpo (Jeudy, 2002, p. 83).

Entretanto, a máscara não consegue alcançar tal feito de réplica da pele da artista, pois ainda fica evidente que se trata de uma máscara, sendo perceptível na imagem. Logo, reconhecemos três tempos: o tempo em que foi fabricada a máscara, o tempo da artista no momento da captura fotográfica e o tempo da fotografia em si, que se mantém como uma prova desse momento. Nesse sentido, “O retrato fotográfico transforma implicitamente o corpo em

objeto de arte, pois ele o capta como uma imagem fora do tempo” (Jeudy, 2002, p. 45) e, assim, “Posso me reconhecer nessa foto que me mostram, mas, simultaneamente, tenho a certeza de que não sou mais eu mesmo e que não tenho mais a mim mesmo” (Jeudy, 2002, p. 46).

Em *Self-portrait of Me Now in Mask* (2011), ainda temos a percepção da artista por trás da máscara, como se fosse uma camada visível de si, o que nos concebe pensar que “Trata-se da questão do visível e do invisível”. Jeudy (2002) ainda recorre à hipótese de um duplo corpo de Michel Henry (*apud* Jeudy, 2002, p. 56), pois ele considera que “Há dois corpos, como há dois eus: um Eu transcendente, percebido no mundo na forma de eu empírico. Há um eu sujeito e um eu objeto. Isso quer dizer que há um eu que não está no mundo, e porque existe um eu que não está no mundo ele pode ver o mundo” e, ainda, que “Michel Henry pensa que nós desenvolvemos o poder do movimento invisível, mas externamos os efeitos de nossa ‘corporeidade intencional’” (Jeudy, 2002, p. 56). Logo, “a corporeidade já é uma representação objetiva” (Jeudy, 2002, p. 57).

A máscara é um ornamento fabricado e, no caso da obra, com o fim de simular a pele da artista, há um jogo de esconde e mostra, de próximo e distante, em que não parece haver a preocupação de exhibir ou não exhibir, mas sim a de nos provocar a refletir acerca da montagem das aparências, afinal, “O que nossa pele revela ao olhar do Outro, apesar de nós mesmos, não hesitamos em torná-lo a manifestação de nossos traços de caráter mais singular” (Jeudy, 2002, p. 89). Sendo assim, “a pele não para de nos mostrar e é nas modalidades de uma tal exibição que o enigma corporal perpetua-se, como se nenhuma revelação pública pudesse anulá-la”. Se concebendo “Como um relato infinito, a pele desvela e oculta a intimidade de nosso corpo, cujo sentido público jamais é totalmente objetivável. Sempre escrita, faz do corpo um objeto desafiador da objetivação do sentido” (Jeudy, 2002, p. 91).

Novamente, questiona-se Jeudy (2002, p. 109): “Que pode o corpo?”, ponderando que “Nenhuma pessoa tem condições de sabê-lo, pois ninguém conhece os limites de nossas afecções”, e que:

O corpo, como poder ativo das afecções, é exaltado, pois ele não é mais tomado por suporte necessário de nossas representações. A imediatidade da expressão parece ser uma negação do poder da representação. Existem diversas maneiras de fazê-lo. A expressão imediata do corpo baseia-se na crença no poder da afecção, que surge mais rapidamente que a ideia, que só mais tarde se manifesta nas modalidades de interpretação (Jeudy, 2002, p. 109).

Jeudy (2002, p. 110) considera que “A exibição do corpo, como exaltação de o-que-pode-o-corpo, vivida na sua imediatidade de expressão, permite uma reflexão intelectual sobre a ficção de um mundo que não seria mais dominado pelo poder único das representações”, visto

que “Trata-se [...] de restituir, com base na experiência das expressões imediatas do corpo, uma interpretação conceitual que permite explicar a aventura” (Jeudy, 2002, p. 110). O autor atenta para “O que nos parece mais determinante ainda é a maneira pela qual a demarcação entre a arte e a vida quotidiana foi rompida pela exibição estética do corpo” (Jeudy, 2002, p. 111). Logo,

Cada performance é um mundo em si, uma cenografia única no decorrer da qual os gestos corporais serão eles próprios únicos. Cada uma se apresenta como uma crítica feroz ao funcionamento usual das relações sociais, sem colocar o público em uma situação de espetáculo, mas, ao contrário, abolindo qualquer distância pelo terror das revelações (Jeudy, 2002, p. 116).

Jeudy (2002, p. 113) também reflete sobre se “A inversão que se dá com a exibição do corpo liga-se ao fato de que não sabemos mais muito bem se nossas imagens corporais se constroem com a ajuda da arte ou se a arte se impregna de nossas imagens corporais”, pois “Somos habituados ao fato de que o ‘corpo humano sofre uma análise e uma recomposição contínua na arte’”. Então, o autor pondera: “Se a referência ao ‘corpo como objeto de arte’ é um grande lugar-comum, será que isso não se dá na medida em que ela constitui em torno de si o grande jogo das ilusões estéticas?”, visto que “O que se chama comumente de ‘estetismo’ remete sempre ao corpo, às maneiras de ele aparecer, de se vestir, de se movimentar, de dispor os objetos em um espaço, como se o corpo fosse o que estabelecesse a estética das ‘relações com o mundo’” (Jeudy, 2002, p. 176).

Diante disso, Jeudy (2002, p. 176) considera que “Tomar o corpo ao pé da letra é associá-lo à linguagem, é reconhecer que ele é linguagem e que a linguagem é aquela do corpo”. Ele recorre a Jean Baudrillard (*apud* Jeudy, 2002, p. 178), quando afirma que “nós vivemos em um mundo de simulação, em um mundo em que a mais alta função do signo é fazer desaparecer a realidade, e de disfarçar, ao mesmo tempo, essa desapareição”. Acerca dessa citação, Jeudy expressa que

ele dá a entender que a simulação não se compara mais à realidade que ela transfigura. Considerada por si mesma, tendo sua finalidade própria, a simulação não tem mais objeto exterior a si. Funciona como uma exibição generalizada, não mais no jogo do visível e do invisível, mas segundo a regra de uma *visibilidade infinita*. (Jeudy, 2002, p. 178, grifos nossos).

Jeudy (2002, p. 113) continua a se perguntar, “Que pode o corpo?”, persistindo a reflexão que esta questão “permanece sem resposta possível, como se todas as palavras referentes ao corpo para melhor exibi-lo não exercessem mais nenhum poder”. Além disso, o

autor acredita que “Para o melhor e para o pior, o corpo pode ser tratado como objeto de arte sem a menor intenção artística”, pois

Quando se fala do corpo como objeto de arte, pensa-se comumente em uma representação possível da transcendência; faz-se uma referência implícita à imagem única, soberana, atemporal do corpo em toda sua beleza. É preciso acreditar que a metamorfose do corpo em objeto de arte é um momento singular da experiência estética na vida quotidiana, quando a percepção do corpo é muito próxima à criação artística? Não diremos “seu corpo é um objeto de arte”, nem consideramos nosso próprio corpo como tal, mas a maneira de nos prepararmos, de nos maquiarmos, de nos vestirmos, de nos olharmos no espelho estudando nossos sorrisos e trejeitos faciais, o surgimento de nossas rugas, o modo de nos vermos vendo os demais são sinais indubitáveis de uma obsessão quotidiana de estetismo. As encenações de cada dia e essa teatralização da vida fazem parte de uma obstinação estética (Jeudy, 2002, p. 17).

Nesse prisma, “a percepção do corpo humano na vida quotidiana é condição prévia de uma verdadeira experiência estética” (Jeudy, 2002, p. 13), nas quais “Ficamos então fascinados pelas imagens corporais, mas não paramos de lutar contra elas, crendo fabricar nossas próprias representações” (Jeudy, 2002, p. 17). Entretanto, segundo o autor, “O que caracteriza o objeto de arte é o fato de ele ser intocável. Uma vez concluída, a obra nunca mais é retocada. Ela pode sofrer alguma restauração, mas esta não deve sobretudo modificá-la” (Jeudy, 2002, p. 18). Porém, “o corpo é o oposto de um objeto de arte, pois está em perpétua metamorfose. Trabalhar o corpo, ‘esculpi-lo’, é compará-lo a um objeto de arte, mas não é tomá-lo como tal” (Jeudy, 2002, p. 19).

Há um corpo que se manifesta por si mesmo antes de ser tomado nas construções da representação? E podemos conceber que essa necessidade de alteridade em relação ao nosso corpo é sustentada por parecer insuportável a realização de uma total familiaridade conosco? Também não temos as respostas, mas Jeudy (2002, p. 128) nos motiva a pensar, quando declara que “Na aventura contemporânea da criação artística, essa desestruturação da identidade é um risco fundamental”.

Múltiplos são os corpos, os corpos artistas e os corpos espectadores, e diversas são suas visibilidades, nas formas que a constroem e nas possibilidades de produzi-las cognitivamente. Não é possível abarcar todos os sentidos acerca do corpo e suas representações, dado que “o corpo é imagem do poder do sentimento. Não podemos nos impedir de emprestar ao corpo do Outro a representação daquilo que ele sente, e mesmo do que ele pensa” (Jeudy, 2002, p. 42-43).

Por fim, Glusberg (2013, p. 65) expõe que “É inesgotável a quantidade de sugestões que a *performance* propõe ao estudioso e ao crítico, ao mesmo tempo que desperta a necessidade de lidar mais diretamente em duas unidades básicas do processo: o corpo e seus efeitos

comportamentais”, visto que “A imagem do corpo varia segundo as culturas, as gerações, as idades dos indivíduos. Quando a arte toma a seu cargo um objeto, vai formar e acentuar o valor dessas alterações que, em última instância, constituem sua fonte nutridora”, considerando que é “Daí a complexidade de uma análise profunda das estruturas que regulam as manifestações das *performances*”.

UM DIÁLOGO FINAL

Quando iniciei a escrita desta dissertação, já presumia o desafio que seria. E eu estava certa. Ao longo do texto, deparei-me com a complexidade que é compreender o fenômeno do corpo, pertencente à esfera da arte contemporânea e, no que cerne esta pesquisa, em se tratando de *performance*. Como relata Cohen (2013, p. 37, grifos do autor), “uma *arte de fronteira*”. Logo, ter em mente o conceito de uma interdisciplinaridade quando estudamos a *performance* se torna fundamental, de modo que muitos elementos são incluídos no processo de criação dessas obras, e muitos outros aspectos se incorporam ao resultado. Contudo, nenhum deles pode ser considerado como forma de expressão única.

Considero que há muito significado quando um artista busca meios de ser visto em suas obras, em especial, explorando as possibilidades sógnicas de seu próprio corpo, tendo em vista que o artista “não ‘atua’ segundo o uso comum do termo; explicando melhor, ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação. Ele não substitui uma outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade” e, assim, torna-se “seu próprio signo; ele não é signo de alguma outra coisa”, e o grande desafio é compreender que, mesmo assim, “o artista vai representar algo para alguém, de uma forma ou de outra” (Glusberg, 2013, p. 73). Desse modo, pode ser visto como signo de si mesmo e se tornar elemento gerador de significado, quer elas se manifestem como *performance*, no sentido mais tradicional das normas, ou então ampliando seu conceito e suas possibilidades, considerando que os limites estão borrados, e que a *performance* é uma linguagem híbrida, e se manifesta de múltiplas formas na esfera da arte contemporânea.

Concordo com Dewey (2010, p. 557-558) quando ele expõe que é “fato que toda cultura tem sua individualidade coletiva. Tal como a individualidade da pessoa de quem provém uma obra de arte, essa individualidade coletiva deixa sua marca indelével na arte que produz”. Frente a isso, na primeira etapa desta pesquisa perseguimos as vias de fluxos que a *performance* percorreu até chegar aos dias atuais. Foram muitas influências e confluências, e evidentemente os artistas construíram esse caminho. São muitos corpos-artistas que fazem parte dessa cena, que buscam articular as diferentes modalidades e formas artísticas numa vertente interdisciplinar, buscando investigar as potencialidades de seu próprio corpo, concebendo-o como âncora de sentido e produtor de significados.

Tendo em vista a multidimensionalidade do corpo do artista, e a sua busca por concretizar de maneira expressiva as múltiplas perspectivas performáticas de seu corpo, em sua

relação com o meio, com os outros e com sua visualidade, buscam caminhos para a criação artística.

Assim sendo, na segunda etapa desta pesquisa, investigamos a intersecção do corpo, da experiência e da construção de sentido. Entendemos com Dewey (2010, p. 551, grifos do autor) que “A arte é uma qualidade que permeia a experiência; [...] A experiência estética é sempre mais do que estética. Nela, um corpo de materiais e significados que em si não são estéticos *torna-se* estético, ao entrar em um movimento ordeiro e ritmado para consumação”, e que essas experiências também se relacionam com a nossa mediação, no campo do mental, criando conexões e interpretações dos fenômenos que nos aparecem, sejam eles objetos, sentimentos, ou até mesmo pensamentos e, para entender melhor, recorremos às categorias fenomenológicas de Peirce, conforme Ibri (2015, p. 22) explica que “o universo da experiência fenomênica identifica-se com a experiência cotidiana de cada ser humano”.

Ademais, concebemos que o ser humano não existe somente pelo corpo, mas que é no corpo que se ancoram os sentidos e toda experiência do mundo, e que esse corpo também incorpora as significações do mundo ao qual pertence, observa e interpreta, como considera Merleau-Ponty (2004a, p. 48), que “Só sentimos que existimos depois de já ter entrado em contato com os outros, e nossa reflexão é sempre um retorno a nós mesmos que, aliás, deve muito à nossa frequência do outro”.

Segundo Greiner (2005, p. 109), “Quando se começa a estudar o corpo a partir de estados diferentes (e, muitas vezes simultâneos), é como se identificássemos múltiplos escaneamentos nos quais imagens se atravessam umas às outras e mudam a cada instante”, e nos permite entender que na relação com as imagens que nos aparecem, ou mesmo que nos provocam, são processadas, transformadas e configuradas por nós ao longo do tempo. “Em se tratando do corpo, essa configuração se faz prioritariamente pelas imagens internas, aquilo que marca a diferença agenciando corpo, ambiente e vínculos que se estabelecem nessa relação” (Greiner, 2005, p. 117). Portanto, considera-se que “alguns desses pensamentos-imagens se processam de modos específicos no corpo artista. Esta especificidade não está nas ‘coisas’ que elas representam mas no ‘modo’ como operam” (Greiner, 2005, p. 109).

Como bem aponta Dewey (2010, p. 427), “Toda arte comunica algo, por ser expressiva. Permite-nos compartilhar de forma vívida e profunda significados para os quais éramos surdos”, e “Comunicar é o processo de criar uma participação, de tornar comum o que era isolado e singular, e parte do milagre que ele realiza é que, ao ser comunicada, a transmissão do sentido dá corpo e definição à experiência, tanto de quem anuncia quanto daqueles que escutam”.

Por conseguinte, na terceira etapa desta pesquisa, coube-nos a pergunta de Santaella e Nöth (2004, p. 161): “Como poderia haver comunicação se não houvesse produção de signos para serem interpretados?”. Os autores revelam que “Só há comunicação quando algo é intercambiado de um lugar a outro”, e que esse algo costuma ser chamado de mensagem, e que “Para ser intercambiada de um lugar a outro, a mensagem precisa de um canal, um veículo ou meio” (Santaella; Nöth, 2004, p. 160).

Todavia, Glusberg (2013, p. 99, grifos do autor) alerta que “Ao aludir ao corpo como mensagem, ela está esquecendo, sem dúvida, de um aspecto fundamental: o fato de que o corpo *transmite* mensagens através de seus movimentos, seus gestos, suas ações”, de modo que faz-se necessário ponderar que “O corpo é, na realidade, a infraestrutura biológica e psicológica, fonte dessas mensagens, e não uma mensagem em si mesmo” (Glusberg, 2013, p. 124). O autor declara, no que reside a dimensão de uma *performance*, isto é, “Aquilo a que nós temos acesso, em termos externos, num plano exclusivamente crítico, é somente a aparência de um fenômeno cuja essência não conhecemos em sua verdadeira magnitude” (Glusberg, 2013, p. 124).

À vista disso, no processo de investigação da *performance*, torna-se essencial considerar, segundo Ferrara (2002, p. 96-97), “Essa relatividade científica, inerente aos próprios conceitos peirceanos de ciência enquanto aprendizagem a partir da experiência, supõe evolução e falibilismo do fluxo cognitivo” e, assim, exige a observação e análise da *performance* “enquanto objeto em movimento pela transformação semiótica das suas representações, percepções e apropriações”. Portanto, mantendo o *continuum* entre conhecimento e mundo, conforme apresenta Ibri (2015, p. 107), “Um mundo sob evolução, um conhecimento sob evolução”.

Iniciei esta dissertação contando os caminhos que me trouxeram até aqui, e o meu percurso artístico e reflexivo que influenciou esta pesquisa. Diante das reflexões traçadas ao longo desta investigação, considerando também o tempo disponível para realização do mestrado e o recorte de meu interesse, gostaria de terminar olhando para futuro, reconhecendo que há muito mais o que explorar, e que as possibilidades, em se tratando de corpo e *performance*, não são apenas inesgotáveis, mas instigantes e provocadoras, principalmente no tocante à arte. Por fim, sempre me intrigou a seguinte passagem de Dewey (2010, p. 74-75): “Nenhuma criatura vive meramente sob sua pele”, fazendo-me refletir que há tanto na dimensão de quem somos, e é preciso coragem para mergulhar em nós, relacionar-se consigo mesmo e com os tantos outros que nos compõem.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIC, Marina. **Ritmo 0**. 1974. 1 fotografia. Disponível em: <https://vimeo.com/71952791>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- AHTILA, Eija-Liisa. **The Wind**. 2002. 1 fotografia. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/6?installation_image_index=1. Acesso em: 20 abr. 2023.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BRANCO, Miguel Rio. **Babylonests**. 2017. 1 fotografia. Disponível em: <https://whitney.org/exhibitions/helio-oitica>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- BROWN, Delia. **Guerilla Lounging**. 2003. 1 fotografia. Disponível em: http://www.deliabrown.net/Delia_Brown/Images/Pages/Guerrilla_Lounging.html#5. Acesso em: 20 abr. 2023.
- BRUS, Gunter. **Cabeça pintada**. 1964. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/833#works>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- CLARK, Lygia. **Bicho de Bolso nº1**. 1963. 1 fotografia. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/147/bicho-de-bolso-n-1>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Design em espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002.
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fonte, 2015.

GREINER, Christine. **O corpo**: pista para estudos indisciplinados. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

GUGGENHEIM, Museum. **Gillian wearing**: wearing masks. BLESSING, Jennifer; TROTMAN, Nat. (org.). New York: Guggenheim Museum, 2021.

HOFFMANN, Jens; JONAS, Joan. **Art works**: Perform. Londres: Thames e Hudson, 2005.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noétos**: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 2015.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LACERDA, Jéssica. **Deliram-me**. 2022a. 5 fotografias. Disponível em: <https://jessicalacerda.com/>. Acesso em: 14 jun. 2023.

LACERDA, Jéssica. **Jéssica Lacerda**. 2023. Disponível em: <https://jessicalacerda.com/>. Acesso em: 14 jun. 2023.

LACERDA, Jéssica. Rua dos Horizontes. **Revista Intransitiva**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2. Heranças que recebemos, legados que deixamos. p. 68-70. 2021.

LACERDA, Jéssica. **Reflexo de Porcelana**. 2022b. 4 fotografias. Disponível em: <https://jessicalacerda.com/>. Acesso em: 14 jun. 2023.

LACERDA, Jéssica; GHIZZI, Eluiza Bortolotto. A crítica da idealização do feminino na série *Sempre Convosco*, de Priscilla Pessoa. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE CRÍTICA FEMINISTA E AUTORIA FEMINISTA, 2., 2023, Dourados. **Anais [...]**. Dourados: UEMS, 2023. v. 1, n. 2, p. 61-73.

LIMA, Laura. **Dopada, da série Homem=Carne/Mulher=Carne**. 1997. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/laura-lima/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

MAGRITTE, René. **The False Mirror**. 1929. 1 fotografia. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/78938?artist_id=3692&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 20 abr. 2023.

MENDIETA, Ana. **Untitled (Rape Scene)**. 1973. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>. Acesso em: 20 abr. 2023.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas - 1948**. Tradução de Fabio Lavanda. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac e Naify, 2004b.

NAMUTH, Hans. **Jackson Pollock**. 1950. 1 fotografia. Disponível em: https://npg.si.edu/object/npg_NPG.95.155. Acesso em: 20 abr. 2023.

ONFRAY, Michel. **La construcción de uno mismo – La moral estética**. Tradução de Silvia Kot. Buenos Aires: Perfil Libros, 2000.

ORLAN. **Omnipresencia**. 2023. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.orlan.eu/works/performance-2/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

PEIRCE, Charles. S. **Ilustrações da lógica das ciências**. Tradução de Renato Rodrigues Kinouchi. Aparecida: Ideias e Letras, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PESSOA, Priscilla. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Priscilla Pessoa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PmuOdtuIqLY>. Acesso em: 12 ago. 2023.

PESSOA, Priscilla. **Maria da Anunciação**. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.priscillapessoa.com/todo-santo-dia>. Acesso em: 20 de abril de 2023.

PESSOA, Priscilla. **E agora, José?**. 2015. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.priscillapessoa.com/todo-santo-dia>. Acesso em: 20 abr. 2023.

PESSOA, Priscilla. **In the midnight hour**. 2017. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.priscillapessoa.com/ave-maria>. Acesso em: 20 de abril de 2023.

PESSOA, Priscilla. **Priscilla Pessoa**. 2023. Disponível em: <https://www.priscillapessoa.com/>. Acesso em: 14 jun. 2023.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SANTAELLA, Lucia. A Arte é feita de signos. In: BAPTISTA, Ana Maria Haddad; ROGGERO, Rosemary; AMBROSIO, Ubiratan (org.). **Signos artísticos em movimento**. São Paulo: BT Acadêmica, 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2018.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker, 2004.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SCHNEEMANN, Carolee. **Carolee Schneemann**. 2023. Disponível em: <https://www.schneemannfoundation.org/mission>. Acesso em: 20 ago. 2023.

SCHNEEMANN, Carolee. **Eye body #5 from Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera**. 1963a. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/200136>. Acesso em: 20 abr. 2023.

SCHNEEMANN, Carolee. **Eye body #24 from Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera**. 1963b. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/200135>. Acesso em: 20 abr. 2023.

SCHNEEMANN, Carolee. **Up to And Including Her Limits**. 1973-76. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/156834>. Acesso em: 20 abr. 2023.

SCHNEEMANN, Carolee. Behind the Scenes: Online: Carolee. 2010. 1 vídeo (2:46 min). Publicado pelo canal The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=smo4OR3Gvq8>. Acesso em: 20 ago. 2023.

SCHILDER, Paul. **A imagem do corpo: as energias construtivas da psique**. Tradução de Rosanne Wertman. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

SHERMAN, Cindy. **Posts do Instagram da artista Cindy Sherman**. 2023. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.instagram.com/cindysherman/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

STEVENS, Evelyn P. El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina. **Diálogos**: Artes, Letras, Ciências humanas, México, v. 10, n. 1, p. 17-24, 1974.

TVARDOVSKAS, Luana S. **Dramatização dos corpos**: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.

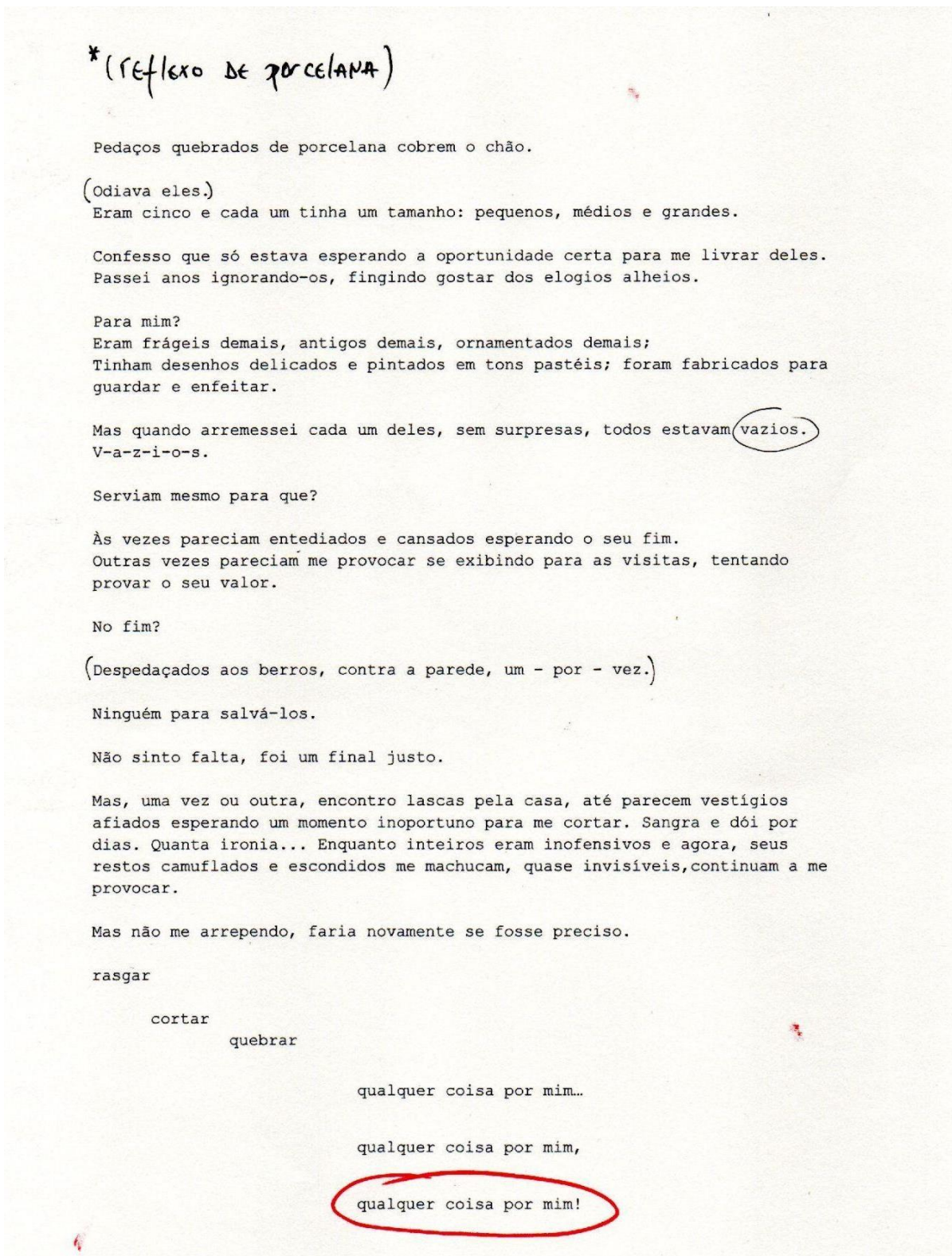
TVARDOVSKAS, Luana S. **Figurações feministas na arte contemporânea**: Márcia X. Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008, p. 15.

WOODMAN, Francesca. **Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands**. 1976a. 1 fotografia. Disponível em: <https://woodmanfoundation.org/artworks/then-at-one-point-i-did-not-need-to-translate-the-notes-they-went-directly-to-my-hands>. Acesso em: 20 abr. 2023.

WOODMAN, Francesca. **Space²**. 1976b.1 fotografia. Disponível em: <https://woodmanfoundation.org/artworks/space-2>. Acesso em: 20 abr. 2023.

ANEXO A – CADERNO DE IMAGENS

Figura 1 – Texto de *Reflexo de Porcelana*, de Jéssica Lacerda, 2022



Fonte: Lacerda, 2023.

Imagens de obras pertencentes à série *Todo Santo Dia*, de Priscilla Pessoa.

Figura 2 – Priscilla Pessoa, *Judite se prepara*, 2014. Óleo s/ tela, 38 x 55 cm



Fonte: Pessoa, 2023.

Figura 3 – Priscilla Pessoa, *A mulher de Noé*, 2014. Óleo s/ tela, 33 x 50 cm



Fonte: Pessoa, 2023.

Figura 4 – Priscilla Pessoa, *Ló e suas filhas*, 2014. Óleo s/ tela, 38 x 55 cm



Fonte: Pessoa, 2023.

Figura 5 – Priscilla Pessoa, *Jorge*, 2015, Óleo s/ tela 42 x 50 cm



Fonte: Pessoa, 2023.

Figura 6 – Priscilla Pessoa, *Anunciação*, 2012. Óleo s/ tela, 44,5 x 57 cm



Fonte: Pessoa, 2023.

Imagens de obras pertencentes à série *Sempre Convosco*, de Priscilla Pessoa.

Figura 7 – Priscilla Pessoa, *Sempre Convosco*, 2017. Mista s/ papel, 90 x 70 cm



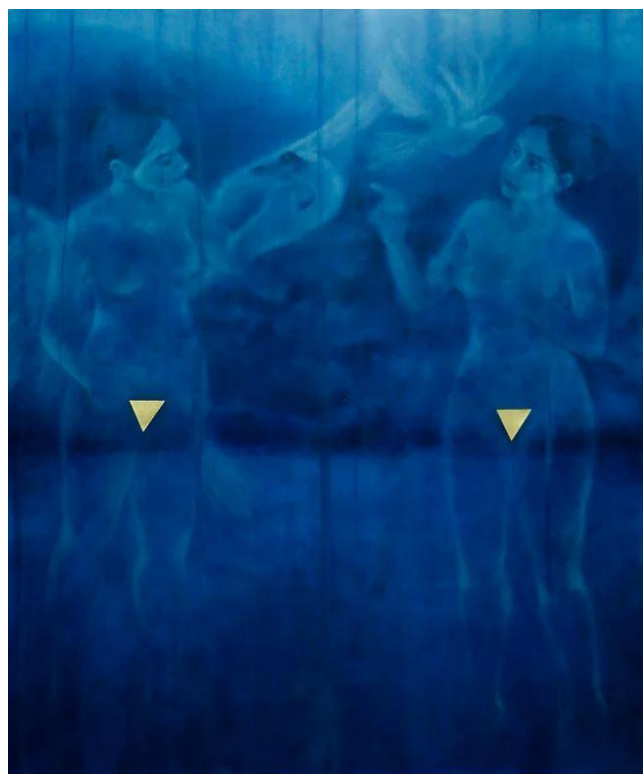
Fonte: Pessoa, 2023.

Figura 8 – Priscilla Pessoa, *I have no choice*, 2017. Mista s/ papel, 110 x 75 cm



Fonte: Pessoa, 2023.

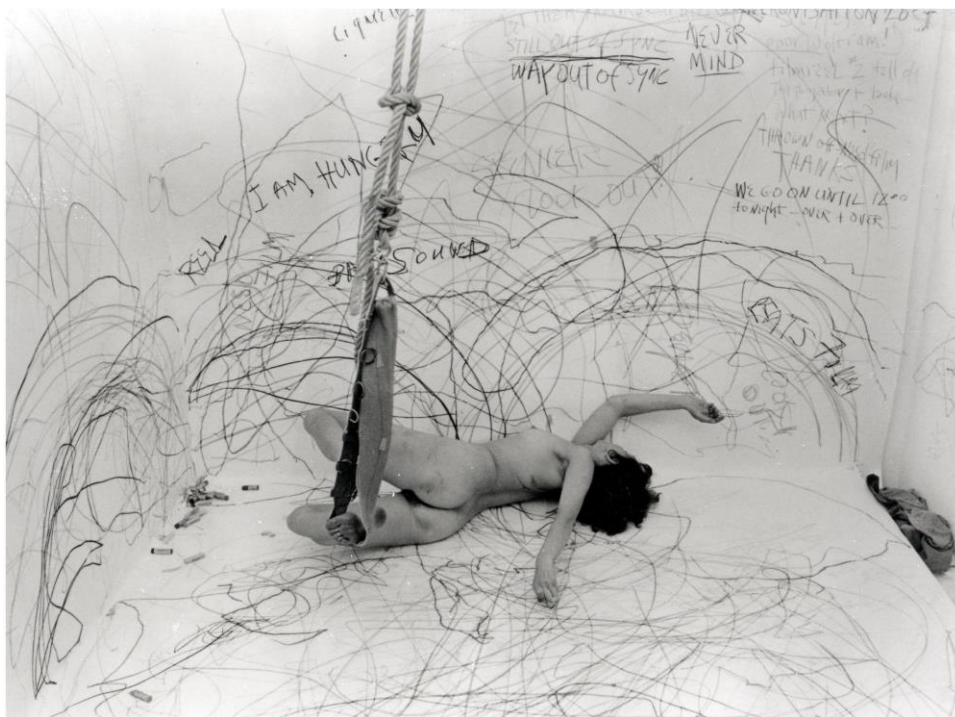
Figura 9 – Priscilla Pessoa, *Leda Maria Cisne Pomba*, 2017. Mista s/ papel, 180 x 140 cm



Fonte: Pessoa, 2023.

Alguns dos registros das ações realizadas pela artista Carolee Schneemann para a obra *Up to and Including Her Limits* (1973-76).

Figura 10 – Registos das ações realizadas de *Up to and Including Her Limits*, de Carolee Schneemann, 1973-76



Fonte: Schneemann, 2023.

Imagens de obras pertencentes à exposição *Gillian Wearing: Wearing Masks* (2021), de Gillian Wearing, no Guggenheim Museum, em New York.

Figura 11 – Gillian Wearing, *Me as Mask*, 2013.
Escultura, cera e haste de aço sobre base de madeira,
92 x 38 x 28 cm



Fonte: Guggenheim, 2021, p. 16.

Figura 12 – Gillian Wearing, *Kiss of Life*, 2017.
Escultura, silicone platinum, cabelo humano e
base de madeira, 160 x 60 x 60 cm



Fonte: Guggenheim, 2021, p. 68.

Figura 13 – Gillian Wearing, *Me as an Artist in 1984*, 2014. Fotografia, 130,2 x 160 x 3,5 cm



Fonte: Guggenheim, 2021, p. 72.

Figura 14 – Gillian Wearing, *Self-portrait at 17 Years Old*, 2003. Fotografia, 115,5 x 92 x 3,2 cm



Fonte: Guggenheim, 2021, p. 18.

Figura 15 – Gillian Wearing, *Self-portrait at Three Years Old*, 2004. Fotografia, 182 x 122 x 3,2 cm



Fonte: Guggenheim, 2021, p. 19.

Figura 16 – Gillian Wearing, *Me: Me*, 1991. Fotografia, 51,3 x 43,4 cm



Fonte: Guggenheim, 2021, p. 66.