



Tensões, Modelos, Eixos, Figuras, Ações: Da Figurabilidade do Corpo Psíquico aos Atos Físicos do Corpo Emocional na Obra de Arte Contemporânea. Um estudo de caso de performance e seu registro fotográfico

Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha
Pós-graduação - Universidade Federal de Goiânia

I. Artes do corpo e artes plásticas: linhas de convergências, interfaces, hibridismos, mestiçagens

Uma das grandes questões da “cena contemporânea”, ao menos desde a produção das vanguardas do início do século XX, diz respeito aos modos como a produção das artes tem sido atravessada por um desejo e um devir da “obra de arte total” (*GESAMTKUNSTWERK*, de Richard Wagner). Neste sentido, instalam-se as linhas de convergência entre os campos de pesquisa dos planos da plasticidade e da corporeidade. O mote lacaniano do “Veja isto!” (artes plásticas) e do “Veja-me!” (artes do corpo, artes cênicas) confluem na direção de um possível encontrado fusionado e problematizador: “um veja isto que mostro (monstro) no/com meu corpo”, “veja meu corpo-obra”.

Por outro lado, há também um desejo de recolhimento da noção de obra e sua redução a uma espécie de fator mínimo, que gera efeitos polarmente opostos ao da obra de arte total mas que tampouco deixa de ser passível de uma reprodução seriada no mundo contemporâneo.

Assim, entre a espetacularização (da obra de arte total) e a reprodução seriada (da obra ausente ou apenas lembrada ou vista através do registro conceitual, documental) encontra-se o cerne de nossa problemática de pesquisa no atual momento de sua produção. Eis do que estaremos tratando neste texto. Para tanto, gostaria de lembrar alguns pontos fundacionais neste debate (embate).

Aqui temos os seguintes tópicos:

- O corpo tem acompanhado a produção de uma iconografia artística que identifica e formula imagens – figurasções – do humano. Muitas pesquisas em História da Arte e em História das Imagens têm focalizado o corpo enquanto objetivo privilegiado, fazendo-as acompanhar os desdobramentos de uma história propriamente dita do objeto corporal – o corpo – prioritariamente relacionado com estudos biomédicos, da anatomia, do sexo e do gênero e, mais atualmente, da problemática do não-corpo ou de outros estatutos em torno da sua organização, seja pela via das ciências genéticas ou pela via do campo da tecnologia e de uma tecnocultura, que valoriza uma idéia de “corpo tecnificado”.
- Estas figurasções podem ser tratadas no plano representacional, dentro da tradição constituída na História Ocidental da Arte (estudos iconográficos). Geralmente, encontramos estudos sistematizadores, cujo foco não se encontra na problemática propriamente das poéticas artísticas e da sua história mas de estudos da representação – social, cultural, histórica – do corpo.
- Por outro lado, as teorias contemporâneas da arte chamam a atenção para a apresentação dos fatos estéticos e seus “estados brutos”, intimamente vinculados a formações do inconsciente

bem como a apresentação de gestos que remetem ao esforço de fazer gravar no “espírito” da contemporaneidade o testemunho e o *acontecimento* (dimensão acontecimental privilegiada por Michel Foucault) e a idéia mesma retomada pela filosofia contemporânea da “vida tomada enquanto obra de arte”.

- É neste sentido propriamente dito que pretendo tratar da produção artística, em suas mais significativas experimentações, onde tem apresentado não apenas imagens do corpo como também a presença da corporeidade em suas práticas (das vanguardas e mais fortemente desde a década de 1960 do século XX) e em seus processos metamórficos-transformacionais (incisões, marcações, escarificações, tatuagens, cirurgias, transplantes, implantes, órteses e próteses).¹ O corpo não é apenas demarcado como sendo integrante de um tipo geral de Performance – performance no sentido cênico e/ou no sentido plástico do termo -, pois em seus experimentos mais radicais, ele deve tornar-se o motor do acontecer da obra – envolvendo aí toda a sua materialidade e seus resíduos (sangue, suor, lágrimas, esperma – as lágrimas corporais) e o seu exercício de ascetismo por meio de ritos e de atos sacrificiais, por vezes estetizados (ou falseados, como uma espécie de *trompe l’oeil* do rito) e, por vezes, realizados em todas as suas consequências sobre a fisicalidade do indivíduo-artista envolvido.²
- Por um lado, estes desdobramentos nos levam ao desenvolvimento de duas paradigmáticas para estas fusões. Uma delas, que busca encontrar-se com a idéia da “obra de arte total” e para tanto encontra sua vocação na formulação de obras que investigam as linguagens artísticas do século XX e seus desdobramentos contemporâneos. Geralmente aqui encontramos uma presença maior das artes do corpo – e das artes cênicas (envolvendo teatro e dança).
- Por outro lado, a perspectiva da “obra ausente” é mais afim ao conjunto das produções em artes plásticas e visuais e sua investigação não diz respeito exclusivamente aos problemas de uma solução no intervalo ou na fusão de linguagens. Pelo contrário, podem ser eleitas determinadas linguagens visuais – como a fotografia, por exemplo – enquanto o *medium* necessário para a realização da obra enquanto fato documentável.
- Assistimos assim a um movimento duplo entre a realização de “atos físicos do corpo emocional” (seja pelo rito ou pelo *trompe l’oeil*) e a força da “figurabilidade de um corpo psíquico” (seja pela reapresentação figural, pela “abertura das válvulas das sensações” – como num dizer sobre a pintura de Francis Bacon – ou pelos modos como o registro obsessivo está ele próprio no domínio de constituição gestual da obra). De todo o modo, estamos diante de imagens e de objetos plásticos que não se contentam com os estatutos contemporâneos das relações entre a imagem especificamente artística e os meios técnicos, aproximando mais e mais a obra de arte

¹ Desde as vanguardas do início do século XX e, com uma maior confluência para a produção da década de 1960 e 1970 nos países europeus e nos Estados Unidos da América, assistimos o desenvolvimento de artes da performance, do happening, da arte efêmera, da arte abjeta. Artista paradigmático nos anos sessenta, o jovem Rudolf Schwarzkogler, nascido em Viena em 1940 e morto, por suicídio, em 1969, foi exemplar no modo de construir um modelo para estas ações rigorosas envolvendo atos físicos e de constituição de uma arte abjeta, causadora de impactos violentos no público especializado e, ao mesmo tempo, distanciada do público.

Schwarzkogler reunia os elementos constitutivos de sua obra em espaços claustrofóbicos e domésticos, fora de todo âmbito da esfera e circuito de galerias e museus de arte. Nestes locais, com grupos reduzidos de participantes, geralmente envolvidos tecnicamente na produção das obras, realizava suas performances de auto-mutilação. Estas, eram registradas em meio fotográfico e circulavam dentro de um grupo também determinado de amigos e fiéis, de acordo com uma perspectiva programática para a obra de arte.

Esta perspectiva do grupo que compartilha obras e valores – de ordem afetiva, moral e ética – caracteriza uma problemática da estética contemporânea e do seu lema: mais ética menos estética ou mais política menos arte.

² Existem diferentes tratamentos dados à questão da corporeidade no mundo contemporâneo. Um deles, em especial traduz-se na múltipla função do corpo enquanto objeto de investigação e enquanto objeto de ação, bem como enquanto sujeito ou estado subjetivo da obra de arte contemporânea. Muitos teóricos da arte (e da filosofia e ciências humanas e sociais com focos de interesse voltados para as questões artísticas) têm sido afirmativos no que diz respeito a esta presença e ao testemunho que é dado pela corporeidade do artista ou de uma corporeidade que acompanha o fazer artístico como sendo uma forma de pensar e de fatalmente anunciar uma fenomenologia da obra pelos gestos que a produzem.

de uma idéia vaga e genérica da teoria da imagem. Para tal “revolta”, há uma operação de corporificação e de figurabilidade que insiste em retomar a especificidade em última instância da obra de arte diante do estatuto geral das imagens no mundo contemporâneo.

- As questões que este texto procura desenvolver buscam nos conduzir a uma possível problemática de estarmos diante de uma mudança paradigmática de imagens representacionais para *imagens corporificadas* e o desenvolvimento de uma concepção da *figuratividade* e do *figural* enquanto uma dimensão do trabalho do inconsciente (Didi-Huberman) e do trabalho das forças físicas e do corpo emocional (Deleuze).

Desse modo, as questões que nos tocam no estado atual da pesquisa dizem respeito a uma possível confluência entre os tradicionais campos das artes plásticas e das artes do corpo (artes cênicas). Para tanto, optamos por não tornar solúvel a problemática no atual momento, não designando obras para um lugar ou para o outro. Nosso objeto diz mais respeito, não a modos exclusivos de lidar com determinadas linguagens, mas a operações que incidem em ambas as produções e em seus produtos. Não querendo dissolver os conflitos existentes nas práticas artísticas e nos resultados de suas poéticas, optamos por não fazer o uso dos termos hibridismo, interface ou mestiçagem. De todo modo, em todos eles, a questão das linguagens aparece com grande relevância. Falamos neste momento de confluências, de linhas de convergência no interior das ações artísticas. Estas convergências nos levam para uma zona denominada de CORPOREIDADE, centro de nosso interesse no momento atual. A corporificação com uma maior ou uma menor teatralidade espetacularizada ou ritualizada, remetendo tanto para o interior das linguagens artísticas e suas tradições quanto para as tradições do campo mais diverso das culturas (as práticas do sofrimento impingidas ao artista sacrificial ligadas a um conceito amplo de corpo crístico na cultura judaico-cristã; as formas de estetização das superfícies do corpo, as intervenções e alterações do corpo; o teatro do corpo no travestismo e suas vertentes).

Sendo este um artigo, tratarei aqui apenas de alguns pontos, dentro da trajetória de estudos de caso para a arte produzida no Brasil contemporaneamente e, mais especificamente, para o uso da fotografia (enquanto registro documental) na performance, desvelando procedimentos de positividade (da corporificação) e elementos de reinserção nos fatos da cultura e nos tratamentos dados à arte nos diferentes “mundos da arte” (Howard Becker).

II. Apontando para a cena brasileira

Quando falamos nos termos dos acontecimentos brasileiros devemos pensar num certo conjunto de artistas paradigmáticos que, com suas trajetórias, nos auxiliam a pensar em possíveis modelos para estes trajetos de confluência entre artes plásticas e artes do corpo.

Estudando a história dos eventos no Brasil, temos alguns marcos da ação performática.

Dois eventos que estabelecem uma continuidade entre si mas separados no tempo por mais de vinte anos caracterizam a intervenção performática de Flávio de Carvalho (1899-1973) na cena brasileira. Ocorridos em São Paulo (SP), entre os anos 1930-1960, o artista realiza dois atos de caminhada-passeata em espaços públicos, intervindo num determinado fluxo (o da procissão) ou estabelecendo um determinado fluxo (uma passeata). Em ambos, a imagem do *nonsense* prevalece, seja pela inversão do sentido da caminhada, seja pelo modo como o artista se apresenta em suas vestes.

Temos assim:

1931, Experiência n. 2 - Flávio de Carvalho caminha, com um boné na cabeça, em sentido contrário ao de uma procissão católica nas ruas de São Paulo

1956, Experiência n. 3 - Flávio de Carvalho realiza uma passeata no Viaduto do Chá, vestindo saiotê e blusa de mangas curtas e bufantes, num conjunto denominado por ele de *Traje Tropical*.

Já nos anos 1970 as performances multiplicam-se e não apenas caracterizam uma situação isolada do artista. Antonio Manuel (*Avelãs de Caminha*, Portugal, 1947) marca sua presença no campo desta ação quando inscreve o trabalho *O corpo é a obra* no XIX SALÃO NACIONAL DE ARTE (1970).

Tendo sido recusado pelo evento, sua ação consiste então em descer as escadas do MAM-RJ completamente nu na noite de abertura do Salão. Paralelamente, na mesma década de 1970, o artista passa a realizar uma série de filmes³. Os trabalhos de Antonio Manuel apresentam esta característica marcante da década e dos grupos de sua convivência estética, envolvendo a experimentação coletiva e a mudança do papel do público (que deixa de ser espectador-fruidor para se tornar um participante decisivo na “construção” e na “destruição” da obra).

“O corpo é a obra” é a perspectiva paradigmática (corpobra), no caso brasileiro, de uma experimentação onde o corpo substitui integralmente qualquer outro objeto – seja o objeto obra de arte, seja o objeto cultural reposicionado como nas operações duchampianas e em seus desdobramentos conceituais, seja a ausência do objeto enquanto substituído por um determinado conceito ou por um determinado texto. Aqui, o artista admite uma plena presença do corpo não apenas como metáfora da obra de arte, mas como sendo a própria obra, num ato de *embodiment* da arte.⁴

Em seus depoimentos, o artista conta que havia inscrito seu próprio corpo (o título era o nome próprio do artista e as dimensões eram as do corpo próprio) para participar do Salão. A força dos acontecimentos políticos marcados no plano subjetivo (e pessoal) do artista o levam a contaminar a recusa da obra com as outras linhas de divergência no campo político, transformando a nudez em ato de protesto – um *embodiment* gerado e gerador de um, *empowerment* um corpo poderoso, numinoso, ao mesmo tempo que, apresentado em sua fragilidade e em sua disponibilidade para o massacre, agressor que poderia ser agredido. Uma atitude marcadamente ritual do artista, gerando uma contaminação do ambiente artístico do Museu – por sua presença e marca de nudez – e, por outro lado, oferecendo o corpo enquanto objeto sacrificial e purificador dos eventos estéticos e políticos. Há um intenso cruzamento do sentido afetivo com um senso político, ético e moral da obra e dos valores que ela carrega.

O gesto nonsense de Flávio de Carvalho é carregado de sentidos precisos por Antonio Manuel. Em ambos, detemos as condições de pensar as dimensões já antes situadas entre as artes do corpo e as artes plásticas. Em Carvalho, a teatralidade dos fatos é acrescida de um evento para o outro, ganhando a dimensão cênica do evento plástico, multiplicando e pulverizando as referências no espaço mais e mais abrangente da cidade de São Paulo e suas ruas. Em Manuel, o cênico reduz-se à dimensão do rito propriamente dito. Os espaços são prioritariamente demarcados por antecipação – o Museu, o Cárcere (referência à prisão do amigo que teria sido o catapultador do gesto do artista) – e ordenados rigidamente em seus funcionamentos diametralmente opostos [e no gesto do artista], colocados numa certa situação de complementaridade.

Esses gestos possuirão desdobramentos em trabalhos de Lygia Clark, Helio Oiticica, Artur Barrio, Hudinilson Jr. e outros. Sendo este um artigo voltado para o apontamento de questões, não investigaremos os artistas aqui apontados.

Ficaremos com as idéias já dispostas a nós por Carvalho e Manuel e trataremos de enunciar algumas das problemáticas gerais retomadas entre a produção dos anos oitenta e anos noventa.

Como vimos, a história da *body-art/performance art* acaba por produzir duas cronologias e dois modelos macro-explicativos e paralelos. Um deles, diz respeito a uma história predominantemente norte-americana da performance (o das fusões de grupos de artistas, das comunas dos anos sessenta e setenta do século XX). O outro, diz respeito a um modelo predominantemente ritualístico em suas condições de acontecimento (próximo das experiências acionistas e européias em geral, associando interesses éticos, críticos e políticos, como é o caso do Fluxus). Este acontecimento não passa prioritariamente pela especificidade e fusão – hibridização – das linguagens. A reflexão ultrapassa numa direção de anterioridade ou de posterioridade, um aquém e um além, das linguagens e da problemática do moderno e de sua cultura. Para tanto, toma uma distância particular do experimentalismo cênico, que seguirá existindo.

³ *Loucura e Cultura* (1973), premiado no III Festival de Curta-Metragem do JB, *Semi-Ótica* (1975), prêmio de melhor filme sócio-antropológico na V Jornada Brasileira de Curta-Metragem de Salvador, *Arte Hoje* (1976).

⁴ Nesse momento, o crítico Mario Pedrosa assume a feição de “defensor” da ação de Antonio Manuel.

No caso específico da História das Artes do Corpo/Artes da Performance, dentro dos campos das artes cênicas e das artes plásticas brasileiras, podemos estabelecer uma primeira cronologia, ainda que incompleta e tipológica.

Para a década de 1980, vimos uma ascensão da *body-art/performance art* a partir das linguagens, com uma predominância da espetacularização e do experimentalismo cênico. É o caso da pesquisa de Renato Cohen (UNICAMP) e dos trabalhos de Gerald Thomas, no teatro das imagens. O “work in progress” ainda revela-se enquanto tentativa de criação de uma “obra de arte total” no dizer do próprio Cohen.

A performance, advinda da reflexão especificamente do campo plástico, retroage e só é retomada com força no contexto dos anos 1990, tomando de assalto a cena artística em diferentes regiões do país – Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Goiânia, para citar apenas algumas das cidades em levantamento. Nela, identifica-se a predominância da vertente europeizante do movimento e o distanciamento da fusão de linguagens na construção de imagens espetaculares do mundo, grandes sínteses visuais do impacto do mundo sobre os sentidos visando gerar impactos na mesma medida – um embate “wagneriano” e amplamente operístico.⁵

Para combinar-se a esta operação no interior do campo da produção destas obras-eventos temos a forma do documental, combinando o uso da fotografia e do vídeo inicialmente e, posteriormente, o uso dos meios digitais para o registro.

Por outro lado, identificamos nesta produção contemporânea, um exacerbamento da preocupação documental – o registro e sua estética “etnográfica” acabam por ser re-auratizados enquanto obras de arte. Estes registros fotográficos, videográficos e, mais atualmente, infográficos (fotografia digital, filmagem digital), acabam por ganhar maior velocidade e uma maior dimensão de profissionalismo – uma crescente preocupação com o registro e uma menor preocupação com o acontecimento – transformando o programa de uma arte não-institucional num mecanismo interno ao produto de arquivamento – a produção de arquivos organizados de fotografias, vídeos e materiais em suportes impressos e digitalmente guardados. Nesse sentido, a obra de arte mais efêmera vive agora sob a égide de uma “formatação” permanente e uma preocupação exacerbada com o registro – um desdobramento do conceito de arte-processo – mais fortemente marcada do que a produção das “belas-artes” tradicionalmente conhecidas e mesmo que a própria arte do tipo conceitual – na atualidade, predominante nos círculos acadêmicos, de produção de obras-dissertações e obras-teses.⁶

Noutro texto recentemente apresentado no Congresso de Antropologia do Consumo (Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ) e com texto em fase de publicação no CD-ROM do evento, analiso as condições rituais da produção do próprio rito (um dos elementos demarcadores do campo das artes performáticas em geral). Nesta abordagem, predominantemente antropológica, para a realização de uma antropologia histórica da arte, entendo o conjunto da figuração simbólica (fotografia e vídeo) enquanto um elemento ritual (Lévi-Strauss; Leach). Sinteticamente, na abordagem de Lévi-Strauss, em *O pensamento selvagem*, o rito é tomado enquanto um sistema conjuntivo.

Em termos de um esquema, podemos pensar estas operações contemporâneas do seguinte modo, tal como já o apresentei em outro momento:

- Primeiro. Ocorre uma dissociação inicial entre a produção da obra de arte para o sistema das artes (institucional, museal e / ou comercial) e a produção da obra de performance.
- Segundo. O meio fotográfico e / ou videográfico faz funcionar um mecanismo de unificação que, reunifica organicamente ao campo artístico, aquilo que estava disjunto. Ele repõe a “arte crítica” no interior do sistema, por meio de um instrumento ou um suporte atualizado da arte, transformando o registro (a arquivística), ele próprio, em obra de arte.

⁵ É interessante notar que, paralelamente, os anos oitenta, do século XX, assistem a uma retomada do gosto pelas óperas, no sentido massivo do termo, o que corresponde a este sentimento de grandiloquência do gesto artístico da década. O próprio Gerald Thomas funda a Companhia de Ópera Seca.

⁶ Os importantes trabalhos de Brígida Baltar e de Laura Lima são exemplares neste sentido.

- Terceiro. A assimetria constitutiva passa a ser, simbolicamente posicionada, enquanto parte integrante de uma lógica simétrica ao sistema simbólico das artes na cultura ocidental moderna (sistema este também com dupla entrada, a museal-institucional e a mercadológica).

- Quarto. Ao final, tudo estará reintegrado no conjunto heteróclito dos objetos de arte e o campo volta a ser assimétrico, na medida em que a conjunção transforma-se em unificação num único lado da moeda, fazendo desaparecer o acontecimento no interior do sistema. A fotografia produzida e reproduzida em séries controladas ganha o mesmo status e o mesmo aparato de funcionamento da obra de arte convencional, funcionando tal e qual uma pintura (obra matriz do modelo econômico das obras de arte).

Em resumo, a posição crítica inicial é reunificada pelo meio técnico e a “arquivística” repõe as condições da existência da obra de arte, no interior deste conjunto heteróclito que elas configuram – para exemplificar a situação basta adentrarmos numa reserva técnica de um museu ou de uma galeria de arte, onde encontraremos esta diversidade sem essência de objetos.

Mas se esta perspectiva nos serve para o entendimento antropológico de parte dos processos de reinserção de “resíduos” no interior de um sistema – artístico, no caso – como o poderia ter dito Lévi-Strauss, por outro lado, a situação pode ser tomada enquanto mais complexa, quando passamos dos objetos gerais para o exame das obras em particular, num movimento que repõe a análise em História da Arte para uma Antropologia da Arte. Aqui, assistimos a uma duplicação do movimento, como apontado no início deste texto,

entre a realização de “atos físicos do corpo emocional” e a força da “figurabilidade de um corpo psíquico”. Pois, como já dissemos acima, de todo o modo, estamos diante de imagens e de objetos plásticos que não se contentam com os estatutos contemporâneos das relações entre a imagem especificamente artística e os meios técnicos, que visam gerar uma maior aproximação da obra de arte de uma idéia vaga e genérica de imagem (e de uma teoria da imagem). Para tal “revolta”, há uma operação de corporificação e de figurabilidade que insiste em retomar a especificidade em última instância da obra de arte diante do estatuto geral das imagens no mundo contemporâneo

Então, de um lado, temos que a performance corporal é transformada em registro do visível, num suporte relativamente estável, fazendo transitar da performance para o rito, na medida em que realiza a passagem de um suporte concreto, mas instável (corpo), para um suporte visual – com uma estabilidade estrutural – e com um princípio de funcionamento por meio da abstração de uma imagem do corpo, a eleição de uma imagem-idéia (Leach), o que faz a caracterização do acontecimento ritual, que institui sempre na eleição de elementos significantes – na seleção de elementos do vasto campo do visível (da percepção visual). A fotografia é o próprio modo de realizar o enquadre ritual e, portanto, o estabelecimento de uma determinada morte da ação.⁷

Por outro lado, quero apontar para um campo de extrema positividade para o qual a nossa pesquisa se dirige – tanto no que tange ao estudo da História quanto ao estudo das Poéticas propriamente ditas.

Esta perspectiva quer dizer algo acerca de um outro lugar da imagem, enquanto lugar inscrito no Real, tornando-se elas próprias um lugar e uma posição para o estabelecimento de modos de viver o mundo. Dessa inscrição e da tomada do lugar da Imagem, põe-se um novo modo de tratar a questão dos suportes imagéticos no sentido técnico e no da sua fenomenologia. Uma imagem do corpo deve ser apreendida enquanto ela própria uma corporeidade e não apenas enquanto uma representação.⁸ Assim, qualquer imagem possui uma corporeidade e, em nossa própria cultura, a imagem do corpo passa a funcionar como um duplo do corpo humano. A imagem do corpo é também uma matéria

⁷ Peggy Phelan, em suas abordagens das relações entre o Real e a representação analisa a fotografia ela própria enquanto o meio de constituição da performance. A fotografia é a performance, tal como o é exemplificado nos trabalhos de Cindy Sherman e de Mapplethorpe. Divergindo em parte de sua análise, pensamos que, antropológicamente, a fotografia é justamente o momento ritual da performance (ação), ou seja, o momento em que o Real – inominável – entra em contato com uma determinada política representacional do evento e acaba por reenviar para uma certa encenação da obra de arte.

⁸ O historiador da arte Richard Wollheim já analisa esta questão, realizando uma confluência entre arte, filosofia da mente, psicanálise e história da arte.

corpórea e espiritual, podendo ocupar um lugar seja no tempo seja no espaço. O (i)material da imagem atua na constituição das nossas representações mentais em torno do corpo, modificando, em sua experimentação sensível, nossas categorizações do campo do inteligível.

São diferentes trabalhos no campo mais abrangente da performance, que envolvem a presença-ausência de determinados sentidos que podem ser reveladores de uma nova condicionante para a imagem, voltando-se mais para a plasticidade e seus efeitos, para os ritos de “empoderamento” (Beuys; Suzy Gablik); para o xamanismo, o totemismo e, finalmente, para estados de captura da natureza onde desaparece o performer humano, dando lugar ao corpo do mundo (Rose Finn-Kelcey).⁹

Dubois sustenta um desdobramento dos efeitos destas imagens sobre o mundo (o espetáculo do mundo) e sobre os atores sociais. Estes podem ser pensados a partir de uma retórica da imagem (um campo no qual a imagem funciona com seus mecanismos de alegorização) e outro a partir de uma teoria do psiquismo associado às imagens e à imaginação, funcionando enquanto formas de afecção dos sujeitos historicamente constituídos e constituintes do próprio campo visual no qual se situam.

Ao final, a abordagem da performance e da *body-art* termina por manter uma diversidade de associações com outra temática – atualmente marginal em nossos campos de pesquisa – a das relações entre a arte e a religiosidade, o que parece dizer respeito a uma boa parcela das preocupações e dos experimentos de artistas contemporâneos.

⁹ Em outro artigo recente, analiso as relações entre este desejo de desaparecimento do performer humano – e um menos-corpo – na perspectiva apontada para o entendimento da arte enquanto a busca da Graça (no sentido dado pelo antropólogo-biólogo Gregory Bateson). O trabalho de Rose Finn-Kelcey bem como diversos trabalhos apresentados no Brasil, através da curadoria de Dubois, me foram de fundamental importância no desenvolvimento destas idéias (publicação do CCBB, 2003).

Referências

- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de (Coord.). *Objeto na arte : Brasil anos 60*. Apresentação Daisy Valle Machado Peccinini de Alvarado. São Paulo : FAAP, 1978.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir, org. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Apresentação de Maria Alice Barroso. Brasília: MEC/INL, 1973-1980. (Dicionários especializados, 5).
- DEPOIMENTO de uma geração: 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986. [104] p., il. p&b. (Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro).
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Campinas: Papirus, 1995.
- DERRIDA, Jacques e ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã... diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo César. *Às margens: a propósito de Derrida*. São Paulo: Loyola, 2002.
- HASENMUELLER, Christine. A machine for the suppression of space: illusionism and ritual. In a XVth century painting. In: *Semiótica*, 1-2, 1980.
- JONES, Amelia. *Body art; performing the subject*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.
- MAJOR, René. *Lacan com Derrida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MANUEL, ANTONIO. *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997
- MIGLIETTI, Francesca Alfano. *Extreme bodies: the use and abuse of the body in art*. Milão: Skira, 2003.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. Apresentação Ernest Mange. 2. ed. rev. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.
- MORAIS, Frederico. Antonio Manoel, rompendo tabus. *O Globo* - Rio de Janeiro 29. 04. 1977. In: ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de (Coord.). *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.
- MOVIMENTOS improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Apresentação de Antônio Houaiss. Textos de Mário Barata et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Prefácio de Gilberto Allard Chateaubriand e Antônio Houaiss. Apresentação de M. F. do Nascimento Brito. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.
- SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. NY / London: Routledge, 1997.
- VERGINE, Lea. *Body art and performance: the body as language*. Milão: Skira, 2000.
- ZANINI, Walter, (Org.) *História geral da arte no Brasil*. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalmá Guimarães, 1983.
- ZHUMTOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZHUMTOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Referências Iconográficas



Figura 1 - Marcio Pizarro, Ensaio Companhia Mudança. Fotografia, 1992



Figura 2 - Cintia Guimarães, Performance Companhia Castra Doloris, MUNA - Universidade Federal de Uberlândia. Fotografia digital, 2004