

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS DO INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E
CULTURA-DEART

Kelvia Murielle Cantos

**A ARTE DA PERFORMANCE E A INTERAÇÃO COM O PÚBLICO: O CORPO DA/O
PERFORMER COMO DISPOSITIVO RELACIONAL NA OBRA DE ARTE**

OURO PRETO

2022

Kelvia Murielle Campos

**A ARTE DA PERFORMANCE E A INTERAÇÃO COM O PÚBLICO: O CORPO DA/O
PERFORMER COMO DISPOSITIVO RELACIONAL NA OBRA DE ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento
de Artes Cênicas da UFOP como pré-requisito para obtenção do
título de Interpretação em Artes Cênicas

Orientador: Prof. Ms. Paulo Ricardo Maffei de Araújo

OURO PRETO

2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

C232a Cantos, Kelvia Murielle.

A arte da performance e a interação com o público [manuscrito]: o corpo da/o performer como dispositivo relacional na obra de arte. / Kelvia Murielle Cantos. - 2022.

22 f.: il.: color..

Orientador: Me. Paulo Ricardo Araujo.

Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Artes Cênicas .

1. Artista e Público. 2. Arte da Performance. 3. Marina Abramovic. I.
Araujo, Paulo Ricardo. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 972

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
COLEGIADO DO CURSO DE BACHARELADO EM ARTES
CENICAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

Kelvia Murielle Cantos

Arte da Performance e a interação com o público: o corpo da/o performer como dispositivo relacional na obra de arte.

Monografia apresentada ao Curso de Artes Bacharelado da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel.

Aprovada em 18 de agosto de 2023.

Membros da banca

Professor Ms. Paulo Ricardo Maffei de Araújo - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto
Profa. Dra. Raquel Castro de Souza - Universidade de Federal de Ouro Preto
Profa Ms. Thaiz Barros Cantasini - Universidade de Federal de Ouro Preto

Professor Ms. Paulo Ricardo Maffei de Araújo, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 18/08/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Castro de Souza, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 18/08/2023, às 10:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0576354** e o código CRC **F5986BEF**.

“Todo corpo tem fogo
Célula, neurônio e sangue
Todo corpo tem fogo
Célula, neurônio e pele
Ou a gente pensa, ou a gente sente
Ou a gente sangra
Só não pode embrionar
Se organizar direito
Todo mundo acha
Se organizar direito
Todo mundo julga
Mas nem todo mundo jura
Nem todo mundo pensa
Nem todo mundo cura”!

(Letrux)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha avó Ilka, minha avó Nena, meu avô Tatá, que sempre acreditaram no meu potencial como ser humano e me apoiaram por todo esses anos, com lindos sorrisos e gestos de carinho para concretizar este trabalho e que infelizmente, no meio desta trajetória, meu avô Tatá e minha avó Ilka ficou apenas na memória que um dia eu chegaria onde cheguei. À memória de meu avô paterno Antônio que sempre esteve ao meu lado e que infelizmente não pode estar presente neste momento da minha vida.

Aos meus pais, Tonhão e Lúcia, que me apoiaram para concretizar mais uma caminhada da vida, ao meu irmão Juninho, à minha irmã Kedima e minha prima Gabrielle que sempre estiveram ao meu lado me apoiando, ajudando e muitas vezes, compartilhei momentos de tristezas e alegrias. Ao meu sobrinho Kaleb, que foi um presente de minha irmã, me acompanhou durante algumas aulas on-line e trabalhos on-line durante a pandemia, que me proporciona um amor inexplicável.

À comunidade de Ouro Preto/MG, que me acolheu com muito amor e carinho, às escolas Estaduais que trabalhei, que sem elas, jamais conseguiria ter chegado onde cheguei. Aos meus amigos de infância, adolescência e que permanecem ao meu lado até hoje, Bárbara, Thallis, Luis Fernando, que sempre compartilhamos muitos momentos de alegria, tristeza, desabafo, e que a vida é muito curta para não vivermos com intensidade.

Aos meus amigos pessoais que acompanharam meu processo na cidade de Ouro Preto, em especial meu melhor amigo Wanderson Madrona, que apesar de hoje estarmos em lugares distantes, passamos por muitos momentos juntos, de alegria, tristeza, doença e viagens. Aos meus colegas de curso.

Aos professores que passaram por minha vida e que acreditavam no meu potencial como ser humano, em especial à memória de Teacher Ju que sempre acreditou em mim e afirmava isso para meu pai. Aos professores do Departamento de Artes Cênicas de Ouro Preto, em especial Raquel e Nina por quem tenho uma admiração pelo trabalho e que me influenciou nos dias de hoje na minha carreira como professora, e que sem elas e sem todo o corpo docente do departamento, não estaria onde estou. Aos meus orientadores, Priscilla Duarte pela paciência e orientação do TCC prático, e ao Paulo Maffei pela paciência e orientação do TCC escrito. Aos funcionários do DEART, em especial a Lu que compartilhamos café e muitas risadas.

SUMÁRIO

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 7 |
| 2 DO SURGIMENTO DA PALAVRA “PERFORMANCE” ATÉ A ARTE DA PERFORMANCE | 8 |
| 3 CORPO – CORPO DO PÚBLICO | 11 |
| 4 MARIANA ABRMOVIC..... | 13 |
| 4.1 Rhythm (1975) | 14 |
| 4.2.1 Comentários | 17 |
| 4.2.2 Espaço público e Espaço privado..... | 18 |
| 5 CONCLUSÃO..... | 19 |
| 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 20 |

A ARTE DA PERFORMANCE E A INTERAÇÃO COM O PÚBLICO: O CORPO DA/O PERFORMER COMO DISPOSITIVO RELACIONAL NA OBRA DE ARTE

RESUMO

Neste artigo pretendo abordar a Arte da Performance, com enfoque no corpo da/o performer e sua relação com o público. Para tanto, apresentarei o processo histórico do surgimento da Arte da Performance e as mudanças causadas por esse surgimento nos modos do fazer/pensar artístico. Em um segundo momento pretendo focar na relação entre o corpo do/a artista (performer) e o público. Por fim, usarei dois trabalhos da performer Marina Abramovic (2017), nos quais se evidencie esta relação entre o corpo da performer e o público. As performances que utilizarei como exemplo são: *Rhythm* (1974) e *The Artist is Present* (2010).

Palavras-chaves: Artista e Público, Arte da Performance, Marina Abramovic.

ABSTRACT

In this article I intend to address the Art of Performance, focusing on the performer's body and its relationship with the public. Therefore, i will present the historical process of the emergence of the Art of Performance and the changes caused by this emergence in the ways of doing/thinkingart. In a second moment I intend to focus on the relationship between the body of the artist (performer) and the public.Finally, I will use two works by the performer Marina Abramovic (2017), in which this relationship between the performer's body and the audience. The performances that I will use as an example are: *Rhythm* (1974) and *The Artist is Present* (2010).

Keywords: Artist and Audience, Performance Art, Marina Abramovic.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo nasce de minha curiosidade como estudante de Artes Cênicas e de meu interesse sobre o corpo do artista em relação à obra de arte, quando este se torna o principal dispositivo na relação com público. A abordagem tem um caráter crítico a partir de revisão bibliográfica e de alguns documentários das obras da artista iugoslava Marina Abramovich (2017).

Inicialmente, traço uma contextualização do período histórico, desde o surgimento da palavra Performance até a Arte da Performance, colocando pontos que influenciaram para seu desenvolvimento e expansão no campo das artes do corpo. Feito isso, falarei do corpo do artista em relação ao corpo do público. E para finalizar, analisarei duas performances de Marina Abramovic Rhythm (1974) e The Artist is Present (2010), tomando como premissa a relação corpo-público.

Levando em consideração que esse trabalho é um recorte a partir da relação do corpo do público com o corpo do/artista, gostaria de ressaltar que nem toda performance tem interação com o público e na mesma medida nem toda performance sugere uma interação entre o público e a/o performer. Neste pequeno recorte que fiz, do caso proposto, traçarei a interação entre os dois corpos.

2 DO SURGIMENTO DA PALAVRA “PERFORMANCE” ATÉ A ARTE DA PERFORMANCE

A noção de performance possui uma grande amplitude e imprecisão em seu estudo, devido as diversas abordagens que o termo tem sido desdobrado, bem como a abrangência de significações que palavra performance possui, em outras palavras, pode ser considerado uma performance qualquer tipo de apresentação que alguém faça, por exemplo, um cantor fazendo um show, uma pessoa contando uma piada, fazendo gestos engraçados, uma professora em sala de aula, uma dança, entre outros. A noção da performance é pesquisada em diversas áreas de conhecimentos, como por exemplo, a antropologia, a sociologia, a educação física e em diferentes aportes da vida cotidiana, dos jogos, dos rituais, da cultura etc.

Marvin Carlson, na introdução de seu livro “Performance: uma introdução crítica”, pontua está amplitude, bem como a popularidade do termo:

O termo “performance” tornou-se muito popular nos últimos anos, numa grande série de atividades, nas artes, na literatura e nas ciências sociais. Assim como sua popularidade e seu uso têm aumentado, também tem crescido um corpo complexo de escritos sobre performance, que tentam analisar e compreender que espécie de atividade humana é essa. Para os interessados em estudar performance, este corpo de análise pode, a princípio, parecer mais um obstáculo do que um auxílio. Tanto tem sido escrito por especialistas, a partir dessa enorme variedade de disciplinas, e tão complexa é a rede de vocabulário crítico e especializado, que tem sido desenvolvido, no curso desta análise, que um neófito à procura de um caminho para a discussão pode se sentir confuso e perdido. (Carlson, p.13, 2010)

Ou seja, o termo “performance” vem aumentando sua popularidade o que deixa esse termo complexo, e por isso Carlson ao estudar esse termo compreende que estudar a performance pode parecer mais um obstáculo do que um auxílio.

A palavra “Performance”, tem origem na língua inglesa, a partir do verbo *to perform*, que traduzido significa executar, realizar, levar a cabo, ou ainda desempenhar/desempenho. Levando em consideração que neste trabalho a minha abordagem se restringe a Arte da Performance, busquei a etimologia da palavra “Arte” e segundo o dicionário etimológico, esta palavra tem origem do latim *Ars*, que significa técnica, habilidade natural ou adquirida, ou ainda a capacidade de fazer alguma coisa. Com o tempo, o termo *Ars* passou a ser considerado uma técnica relacionada à produção de objetos e à beleza estética, ou aquilo que esteticamente é agradável aos sentidos humanos. Em outras palavras, pela junção das duas palavras, podemos perceber a Arte da Performance como sendo a capacidade de fazer algo, a partir de uma ação ou acontecimento, exigindo-se uma presença do corpo e uma escolha estética¹.

Embora seja imprecisa uma demarcação temporal, muitos pesquisadores apontam que o surgimento da arte da performance ocorreu no século XX, entre as décadas de 1960 e 1970. Ao levarmos em consideração que a arte é reflexo dos acontecimentos do mundo em que vivemos, podemos compreender que o surgimento da arte da performance esteja relacionado com o que acontecia no mundo neste período, ou seja, um modo olhar e reagir sobre a existência e os acontecimentos no/do mundo. Nesse sentido, os movimentos sociais/culturais/políticos gestados e desdobrados ao longo das décadas de 60 e 70, serão de extrema importância para o surgimento e a consolidação da performance, a saber, os movimentos: luta pelos direitos civis dos negros contra o preconceito racial, contracultura, gay, feminista, hippie, estudantil, valorização da ecologia, direitos humanos, contracultura entre outros. Toda essa gama de movimentos sociais e artísticos interferiu e ainda interfere no campo do estudo das artes e na Arte da Performance.

A pesquisadora, Natalie Ramirez (2017), em seu artigo “O que é performance? Entre o contexto histórico e designativos do termo” (2017) traz uma citação do autor brasileiro José Mário Peixoto Santos sobre o surgimento da performance nos anos 70, e conclui que:

Neste contexto artístico-histórico, surgiram os movimentos hippie; feminista; gay; estudantil; também a luta pelos direitos civis dos negros e contra o preconceito racial; a valorização de atitudes ecológicas e espiritualistas (Woodstock; Literatura Beatnick; Stonewall Inn; Maio de 1968 na França; os Black Panthers em legítima defesa; a chegada de mestres espirituais da Índia ao Ocidente a exemplo dos yogis Acharya Rajneesh, Osho, e A.C. Bhaktivedanta Swami Srila Prabhupada, fundador do

¹ A partir do século XX houve muitas discussões sobre a beleza estética nas obras de arte. Neste artigo, falarei um pouco sobre esse rompimento com o padrão de beleza na obra de arte. Então, quando digo estética, não estou me referindo a uma estética do belo, mas a um sentido expandido do termo.

movimento Hare Krishna), além de outras reivindicações relacionadas aos direitos humanos na contemporaneidade – movimento mais abrangentemente conhecido como contracultura. Em campos acadêmicos e artísticos, o conceito de performance adquire formas variadas, cambiantes e híbridas. Há algo de não resolvido neste conceito que resiste às tentativas de definições conclusivas ou delimitações disciplinares. (...) A partir de diferentes campos do saber e expressões artísticas – desde o teatro e as artes performativas à Antropologia, Sociologia, Psicanálise, Linguística, pesquisas sobre folclore, e estudos de gênero – formula-se o conceito de performance. (...) Pode-se concluir que todos os termos criados para se referir a performance são termos cunhados historicamente a fim de refletir sobre o próprio desenvolvimento da prática performática. Visto que é uma linguagem recente, esses termos servem de caminhos e direções, tanto para artistas quanto para críticos teóricos, sobre o que esteve e está sendo produzido no campo da arte ao vivo. (Ramirez, 2017, p. 102).

Ou seja, os movimentos sociais, os diversos estudos acadêmicos e artísticos sobre o conceito de performance falam muito sobre o processo da performance, já que é uma linguagem muito recente.

A Arte da Performance, por exemplo, é uma linguagem onde percebemos que as lutas sociais, políticas e culturais do mundo em que vivemos estão envolvidas no seu desenrolar como arte, até porque ela trabalha em um viés individual e coletivo sobre nossa própria existência. Sendo uma arte que não tem como obrigatoriedade a exaltação da beleza enquanto princípio estético, a performance aproxima-se cada vez mais dos aspectos culturais, sociais e existenciais. Seu surgimento foi em um período histórico em que teve uma mudança radical no processo dos paradigmas das artes em geral.

Dentre as diversas mudanças de paradigma, gostaria de apontar o uso do corpo do artista sendo ele mesmo, sem a representação de um personagem, buscando características de sua própria vida na obra que está apresentando. Pois então, começa a aparecer modalidades de artes onde o interesse não é mais o belo e sim o individual, social e cultural.

Dentre Algumas das modalidades de expressões artísticas que estão relacionadas à Arte da Performance, se destacam: a *action painting*², isto é, a pintura em tempo real, o processo de criação da pintura que acontece durante a apresentação, ou seja, quando o corpo do pintor faz parte também da obra de arte; a *body art*³, sendo a arte que utiliza o corpo como principal meio de expressão; o

² Um exemplo disso, na Itaú enciclopédia, temos o pintor norte-americano Jackson Pollock (1912-1956) que define de modo sintético *action painting*, que estende sua tela no chão, rompe a pintura com cavalete. Na tela usa-se tintametálica ou esmalte e goteja ou atira facas, trolhas e paus, tudo isso no ritmo do gesto do artista. O pintor gira sobre o quadro, como uma dança, como se ele fizesse parte da pintura. O trabalho é fruto de uma relação corporal do artista com a pintura. (Itaú, 2001)

³ O corpo do artista se torna como o suporte para realizar intervenções, como exemplo, na Itaú enciclopédia, temos o *Rubbing Piece* (1970), encenado em Nova York, por Vito Acconci (1940-2017), o artista realiza intervenções em seu corpo associadas à violência, à dor e esforço físico, o que acontece é que o artista esfrega o próprio braço até produzir uma ferida. O sangue, o esperma, o suor, e a saliva, outros fluidos corpóreos são encontrados na materialidade do corpo, e apresenta como suporte para cenas e gestos. (Itaú, 2001)

*happening*⁴ que traz uma relação estreita com as artes visuais e ao mesmo tempo uma proximidade explícita com as artes cênicas, pois é uma modalidade híbrida que se utiliza da improvisação e da espontaneidade em suas apresentações/manifestações e etc. Desse modo, a arte da performance nasce junto com outras modalidades de expressão artística que terão o corpo e ação como mote principal em suas dimensões poéticas e estéticas.

De acordo com Renato Cohen, em sua obra intitulada “Performance como Linguagem” (2007), o autor afirma que a arte da performance foi experimentada por diversos artistas de diferentes linguagens do campo das artes. Isto porque o/a artista-performer busca uma intensificação através de uma arte cada vez mais interativa.

Seria a performance entendida como um hibridismo de todas as artes: música, dança, pintura, teatro, vídeo, entre outras. Não necessariamente em uma única performance teremos todas as linguagens artísticas, porém é possível com a performance integrá-las em escolhas estéticas e políticas conscientes. A ideia de integração e interconectividade é um dos pontos marcantes da performance desde o seu surgimento.

Um outro ponto a se colocar, de acordo com Renato Cohen (2007), é o da tendência que arte da performance tem de explorar materiais antes não considerados artísticos, assim como ações simples e rituais do nosso cotidiano, como por exemplo, o simples beber um copo de água. A performance torna a ação cotidiana uma ação ritualística, ressignificando seus signos e significados. Sair do espaço do teatro, museu e ir para outros espaços; o experimentalismo, a desarticulação, a (in)disciplina com o corpo e através dele, acaba lançando a performance para o campo de fronteira entre arte e vida.

3 CORPO – CORPO DO PÚBLICO

Ao pensar o corpo do artista e o corpo do público em relação à obra de arte, a partir do século XX, algumas transformações começaram a ocorrer diante dessa relação. Pois por muitos séculos, havia o espectador que observava a obra de arte e o artista que apresentava a sua obra sem ou com pouca relação/aproximação entre ambos. Em outras palavras, o público estabelecia uma relação contemplativa com a obra de arte. Claro que havia uma mínima interação, mas essa nunca ocorria através do corpo do espectador e de sua relação com o corpo do artista, estando o processo

⁴ Segundo a Itaú enciclopédia, o termo *happening*, foi criado pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) no fim dos anos de 1950 para designar a forma de arte que combina com um teatro e artes visuais, sem representação e sem texto. Nos espetáculos, os artistas fazem com que os espectadores aproximam dos materiais e elementos da cena que os artistas propõem. O que conduz a cena é a improvisação. (Itaú, 2001)

de construção artística ainda voltado para a imitação do real e suas convenções mais tradicionais, bem como, na maioria das vezes, na relação com um objeto estático.

O pesquisador Paulo Maffei, em seu estudo intitulado “A performatividade como elemento desterritorializador na encenação contemporânea” (2016) afirma, que se antes existiam esculturas, telas, espetáculos teatrais, buscando a imitação do real e visando que o público se envolvesse passivamente em relação à obra de arte, contrariamente, agora.

a arte da performance busca também trabalhar com o real, mas no sentido inverso, não buscando representar o real em si, mas interferir nesse real, fazendo do corpo o principal objeto significante, buscando então uma aproximação imediata com a vida (Maffei, 2016, p. 73).

E neste sentido, para falar sobre a obra de arte enquanto aproximação com a vida, o artista interfere no real colocando o seu corpo como parte da obra e o público passou a requerer também o seu espaço de participação nela.

Natalie Ramirez (2017) aponta que houve um rompimento dos padrões aristotélicos de representação, linearidade e narrativa. O corpo passa a ser motor da obra de arte, rompe com o imitar e o corpo do artista é ele mesmo, ele sendo a obra de arte, esta é uma das características que encontramos na arte da Performance e nesse sentido, a aproximação do público com a obra de arte, se faz presente na obra, se tornando também, o público, o “autor da obra”.

O caráter de eventualidade é uma característica da Arte da Performance, e na maioria das vezes, o público não é convidado, ou seja, o público tem acesso à performance na eventualidade. A performance muitas vezes leva essa integração e participação ao extremo de seus limites, onde o público pode interagir com a obra, colocando o artista em risco. O público normalmente não sabe como reagir e nem o que esperar de uma performance, devido a isso, o limite entre a arte e a vida torna-se cada vez mais sutil, de forma que comportamentos pré-estabelecidos deixam de existir ou são trocados por outros inesperados. É dado ao espectador a liberdade de ele próprio agir da forma que quer.

Segundo Renato Cohen (2007), a arte da Performance, não tem uma relação subalterna de expectativa com o público, sendo uma arte de experimentação. Muitas vezes causa “choque” no espectador, provocando reações de rejeição. Isto significa que ela não é uma arte que se faz para agradar ao público, mas que pode inclusive explorar a estética do desagradável como fio condutor. Cada performance possui contextos políticos, sociais e individuais únicos, que de uma certa forma, para quem assiste, podem causar estranhamento e questionamento sobre o seu próprio status de arte.

O corpo do artista da arte da performance visa a experiência do instante presente com o público, o espectador passa a ser integrante da obra de arte, dividindo sua função entre observador

e participe da ação proposta. Vale ressaltar, que, na maioria das vezes, tudo o que acontece durante a apresentação da performance, é improvisado, inesperado, ou seja, não existe uma regra do que vai acontecer durante a apresentação. O corpo do artista é ele mesmo, ele não busca a representação de uma personagem e o público muitas vezes tem suas expectativas desconstruída por não saber o que pode vir a acontecer. Pode-se dizer que a performance trabalha mais no sentido de ruptura com a expectativa do público do que com a sua zona de conforto.

Nesta perspectiva, Eleonora Fabião (2008) indica que a Arte da Performance, conforme seu estudo em relação com os filósofos Gilles Deleuze (2008) e Félix Guattari (2008), funciona como um programa performativo, pois, sugere que a performance é a desconstrução da representação.

Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. (Fabião, 2008, p. 04).

Assim, a performance está no campo de experimentação, e essa experimentação tem uma relação do corpo do artista com o corpo do público, sem ensaios e diante de uma improvisação. Portanto, a reação do público é sempre inesperada diante da proposta da obra de arte, sendo que ele tem total liberdade de se expressar da forma como quer. O artista por sua vez não consegue prever e nem saber o que esperar da reação do público.

Vale ressaltar que nem em toda performance necessariamente tem uma relação com o corpo do público, ou seja, existem muitos trabalhos de artistas-performers que o corpo do público não é envolvido, o que quis trazer para este trabalho foi um recorte sobre o que quero apresentar: a relação do corpo do público em situações, nas quais existe uma relação com o corpo da/o performer.

4 MARIANA ABRMOVIC

Marina Abramovic nasceu dia 30 de novembro de 1946, na Iugoslávia, estudou na Academia de Belas Artes de Belgrado entre 1965-1970, terminando na Academia de Belas Artes de Zagreb em 1972. Iniciou o seu trabalho como performer nas décadas de 60 e 70 e por isso é considerada a “avô da performance”.

Vale ressaltar que os trabalhos da artista têm relação com a história de sua vida pessoal, ou seja, suas vivências durante à infância, seus antepassados, sua vida familiar, experiências religiosas, amorosas, entre outras. Marina Abramovic passou por diversas fases e em seus trabalhos vemos repercutidas muitas dessas fases; em sua primeira fase, ela coloca seu corpo em risco, o que poderia ter a levado à morte literalmente, essa situação extrema fez com que ela ficasse conhecida por tamanha ousadia. Aqui, neste artigo, abordarei apenas duas de suas obras, sendo elas: *Rhythm*

(1974) e *The Artist is Present* (2010) objetivando analisar a relação do seu corpo com o corpo do público.

Ana Bernstein, em seu texto “Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo público” (2001), afirma que o corpo de Abramovic é o objeto principal em suas performances. Fazendo uma junção entre arte e vida, a artista coloca em constante movimento os limites de seu próprio corpo e mente, e até mesmo, em algumas performances, de sua própria vida.

Marina Abramovic (2013) quer romper com os limites para adentrar nos espaços, propondo aquilo que é estranho, distante e inesperado. E ainda desafia o espectador a participar de suas performances. Todo seu trabalho poderia ser descrito como um “projeto de arte-vida”.

No documentário *Espaço e além - Marina Abramovic e o Brasil* (2016), Abramovic participa de vários rituais religiosos no Brasil, onde tem a percepção que o ritual é uma transformação de si. Ela compara a performance como um ritual: você cria o roteiro, conecta com seu “eu superior” e quanto mais forte a performance, maior é a transformação. Desta forma,

Abramovic (2013) criou obras onde o público tem o encontro com o seu próprio “eu”, sendo o público parte da obra e em última instância, a própria obra de arte.

A pesquisadora Mirela Ferraz, em sua dissertação de mestrado, “A zona de tensão instaurada pela performance: linhas de uma cartografia traçada entre as obras de Joseph Beuys, Marina Abramovic (2013) e o Grupo EmpreZa” (2013), diz que Marina Abramovic (2013) se destacou pela sua ousadia e cuidado poético de símbolos em suas criações, como o uso de materiais orgânicos e/ou inorgânicos: ossos, animais, sangue, carne e os elementais da natureza: fogo, água, terra, ar. Todos esses materiais são explorados de diversas formas em suas performances e se potencializam a partir do momento que entram em relação com o seu corpo.

Dentre suas performances, existe uma, a qual ela nunca conseguiu realizar, pois nenhum museu aceitou sua proposta. *Untitled* (1970), trata-se de uma performance que envolve a prática da “roleta-russa”. O programa performativo elaborado por ela, consistiria em a artista vestir uma roupa de agrado de sua mãe, e a ação seria a de retirar uma arma de seu bolso, colocar uma bala, rolar a o tambor da aram e apertar o gatilho. Se Abramovic saísse viva, vestiria sua roupa e sairia da galeria. A performance solo, mais famosa e polêmica de toda sua trajetória foi a *Rhythm 0* (1975).

4.1 Rhythm (1975)

A performance *Rhythm* (1975) foi apresentada na *Galleria Studio Morra*, em Nápoles, Itália, no ano de 1975. Foi a performance que a própria artista confessou ser o trabalho mais forte que fez e chocou muitas pessoas.

O público poderia usar o corpo da artista como quisesse com os 72 objetos que estavam na mesa por 6 horas, ela no caso era o 73º objeto e seu corpo estava vulnerável em relação ao público. Ela se coloca em estado de total entrega ao espectador.

Abramovic (1975) permaneceu imóvel, pois ela era um objeto inanimado. Dentre os outros objetos haviam flores, perfumes, pregos, batom, vinho, uvas, tesoura, garfo, faca, chicote, penas, correntes, uma arma com uma bala, entre outros. Vê-se aí o corpo da artista como elemento da obra.

Inicialmente o público agiu com pudor e cautela, depois alguém aproximou para enfeitá-la de flores, outro/a amarrou-a com uma corda, outro/a fez cocegas, encharcou-a de água e ela sempre se mantendo intacta como um objeto. O público começou depois de um tempo a ter ações mais agressivas de violências em seu corpo, rasgando sua roupa com uma lâmina de barbear e com a mesma feriram sua pele, batiam nela com espinhos de rosa, em seu estômago, sugou seu sangue, beijou-a, acorrentou-a na mesa, tocaram suas partes íntimas, até que alguém colocou o gatilho da arma em sua mão, apontando-a para a cabeça, neste momento, o público interrompeu a performance.



Figura 1 Performance Rhythm (Ritmo zero) 1975. Fonte: Pinterest.com (2016) Link: <https://www.Researchgate.net/figure/figura-1-Performance-Rhythm-0-Ritmo-zero-1975> Fonte: Pinterest.com-2016_fig1_327353606.

Segundo o artigo “Poéticas do Corpo na Criação Artística” em Marina Abramovic (2017) e Elke Hering (2018):

A performance despertou atenção para o comportamento humano, evidenciando o caráter instintivo e violento do ser. Aspectos como tirania, superioridade, dominação aparecem sugerindo elementos da natureza humana (Carvalho; Peruzzo; Gottadi, 2018, p. 390).

Temos na obra o corpo da artista como objeto da arte, os objetos em cima da mesa propondo a relação da artista e público, o corpo do público sendo objeto da arte a partir do momento que ele interage com os objetos e a artista. Quando essa relação acontece, o corpo do público se mostra

instintivamente o espelho de si na obra. Vemos aí as pessoas se mostrando tal como elas são instintivamente no seu íntimo. Foi visto algumas pessoas tendo gestos de carinho pela artista, como também foi visto muita agressividade.

Chego a questionar: se em público tratam uma mulher com tanta violência (já que foi dado à liberdade dele/a fazer o que quiser), o que essas pessoas fazem em um ambiente privado? Será que nesta obra de arte pode ser despertado o instinto das pessoas?

Tem algo muito nítido nesta performance: a violência física e sexual contra a mulher, o que muitas sofrem diariamente. Até porque foi exatamente o que aconteceu com ela durante a performance, algumas pessoas do público chegaram a ter agressividade no corpo de Abramovic (1975). O fato.

Visto que, como ela estava vulnerável no sentido de propor que as pessoas fizessem o que quisesse com ela e isso era a proposta da performance, o espectador se sentiu no direito de expressar aquilo que quisesse, e obviamente uma pessoa agressiva, se mostra agressiva, uma pessoa amorosa se mostra amorosa. A aproximação do público com a arte, demonstrou instintivamente o lado de cada um, no aspecto individual quanto ao instinto e em um aspecto social enquanto a violência contra a mulher.

Nesta performance de Marina Abramovic (1975) podemos encontrar os elementos essenciais da arte da performance: a artista sendo ela mesma, o público interagindo com a obra de arte e ele sendo a obra a partir do momento que interage com os objetos; os aspectos individuais, os aspectos sociais, a eventualidade do acontecimento do momento na qual não se sabe onde irá chegar o desenrolar da obra.

4.2 *The Artist is presente* (2010)

The Artist is presente (2010) foi apresentada no Museu de Arte Moderna (MoMa), entre os meses de março, abril e maio de 2010, na cidade de Nova York. Marina Abramovic (2010) coloca uma mesa no centro, em cada extremidade da mesa ela coloca uma cadeira e se senta em uma delas, na outra cadeira qualquer pessoa pode se sentar, ficando à frente da artista e permanecendo sentado em silêncio por tempo indeterminado e olhando-a como quiser. A performance permaneceu por mais de 700 horas de exposição. No mês de março, sua roupa era um vestido longo na cor azul, no mês de Abril seu vestido longo era vermelho, e no mês de maio seu vestido longo era branco. Havia um retângulo no chão, e uma luz entre as cadeiras, demarcando o local da performance.

A performance acontece quando existe o corpo da artista sentada na cadeira olhando o outro corpo que está sentado em sua frente que é o corpo do expectador e entre eles o silêncio; ao redor diversas pessoas assistem a cena acontecer.

Houve diversas reações do público, lágrimas escorriam dos olhos de alguns, uma mulher tentou tirar a roupa e foi retirada do museu. Houve uma participação de uma pessoa especial da vida de Abramovic (2010), seu ex-namorado sentou-se em sua frente no dia de inauguração e este foi o único momento que Marina Abramovic (2010) moveu seus braços em cima da mesa.



Figura2. Performance *The Artist is Present* (A Artista está presente) MoMa 2010. Fonte:Wikidança.net (2012)
Link:http://wikidanca.net/wiki/index.php/Marina_Abramovic_-_The_Artist_is_Present.

4.2.1 Comentários

Aqui retratarei alguns comentários sobre a performance *The Artist is presente* (2010). Segundo a pesquisadora Lúcia Almeida Matos em seu artigo “Na presença de Marina

Abramovic: notas sobre musealização da performance” (2011):

enquanto alguns saudaram mais uma obra simples e poderosa, de cortar a respiração outros criticaram o sentido ‘operático’ da performance com ‘o objetivo de espantar e impressionar’, outros ainda compararam a figura, serenamente estática, à pose do modelo de uma pintura (Matos, 2011, p. 212).

Já no artigo de Maiara Silva “Tempo e devir-mulher em Marina Abramovic: o caso de ‘The Artist is Present’ (2010)”, em um olhar filosófico diz que a artista experimenta:

a sensação material do “tempo”, da “memória” e da “duração”. É possível, inclusive, que essa sensação seja capaz não somente de nos tocar, de nos fazer sentir que o “tempo” nos deixa ver é que, para além de sua presença apática, a experiência do “tempo”, quando se nos revela, é capaz de nos transformar: daí por que choramos, sorrimos, sentimo-nos preenchidos, nos emocionamos, nos estranhmos diante da “duração” de uma obra de arte (Silva, 2010, p.7).

Pesquisador Atilio Salles, em seu artigo “Corpo-em-arte: performance” (2018), aponta alguns comentários ao apresentar o vídeo “The Artist is Present”

Alguns desses comentários (transcritos abaixo) foram produzidos, durante algum evento científico, em que eu apresento o vídeo “The artist is presente”; outros comentários foram formulados por amigos ao assistirem também ao vídeo. “Marina, com o seu corpo, poderia durante a realização da performance falar algo. Conseguiu trabalhar bem o corpo, mantendo-o estático. É lindo ver ela compartilhando silêncio. O que pode significar isso? O que tem atrás disso? Não tem desafio. Às vezes muito premeditado algumas coisas. No início havia um leve movimento que rapidamente controlou. Senti falta de algum gesto. Gostaria de ver você se surpreender. Gostaria de ver seu corpo se movimentando. [...]” (Salles, 2018, p. 752).

Dos diversos comentários feitos sobre essa performance, é claro que ficou muitas sensações para quem assistiu e para quem também fez parte da obra. Aqui fica claro que nem toda performance há a participação ativa do público na obra, ou seja, interagindo e fazendo parte da obra de arte. E mesmo que o espectador que não participou ativamente e fez parte da obra, teve sensações sobre a arte ao vivo. O olhar e o silêncio devem dizer muito mais sobre nós mesmo do que do outro, provavelmente, e não afirmando, talvez façam enxergar coisas que muitas vezes não temos a consciência e que apenas sentimos. Acredito que por isso, pode ser que a emoção vem à tona, e por isso muitas pessoas choram ou se emocionam de alguma forma.

4.2.2 Espaço público e Espaço privado

Existe uma grande diferença na participação do público quando a obra é apresentada na rua em espaço público e quando é apresentada em espaço privado. Na entrevista que Ana Bernstein fez com Marina Abramovic (2005) em Nova York no ano de 2005, diz ela que nenhum museu aceitou a proposta dela colocar um revólver com uma bala na sua performance *Rhythm* (1975). Sendo que esse era um objeto que fazia parte de sua performance.

Nas performances convencionais, espera-se que o artista desempenhe da melhor forma possível e se espera que o público se comporte com determinadas regras. Em performances profissionais, existe a transação de dinheiro entre artista e espectador. E também existem os trabalhos experimentais que acontecem em um determinado local e horário, sem transição financeira.

Os artistas e o público têm seus direitos e deveres só que em polaridades diferentes: as artistas como as “fazedoras” e os espectadores como observadores. Houve uma transformação radical no processo de produção de fazer a arte, como diz Ana Bernstein, o corpo da artista Marina Abramovic (2005) passou a ser o objeto artístico, a ênfase do trabalho é o processo e não o produto, o espectador passa de observador da obra para a participação da obra ou o espectador passa ser a obra.

Ana Bernstein no que diz respeito à interação do público, conforme passa o tempo, Abramovic (2005) faz questão que o público assine um contrato para assistir suas obras. Abramovic (2005) coloca no contrato os “deveres” do público, tornando-o literal e concreto. Na obra *Rhythm 0* (1975), o contrato é indeterminado e vago, causando instabilidade do público, trazendo assim o problema da responsabilidade ética do público. Se o público tivesse achado que poderia sofrer algum tipo de problema nas suas ações provavelmente eles não teriam agido da forma como agiram em *Rhythm 0* (1975). Os espectadores e artistas são livres para determinarem suas ações ou agir contra elas, como foi o caso de alguns membros/as presentes, ao interromperem a performance.

Marina Abramovic busca restaurar a experiência estética no sentido pleno, no seu significado original. Abramovic não está interessada em nenhuma forma de contemplação artística. Ela busca antes engajar o corpo todo do espectador, todo seu aparato sensorial, numa experiência artística que se relaciona diretamente com o mundo empírico ou “real”, na qual o conhecimento se produz através do corpo. Não apenas os olhos distanciados do objeto, numa atitude voyeurística, mas também a pele, a audição, o tato, o olfato. Por essa razão seus trabalhos requerem de nós a execução de coisas simples: fechar os olhos, escutar, sentar, respirar, andar. (Bernstein, 2001, p. 390).

Essa citação de Ana Bernstein, sobre Abramovic (2005), nos sugere que a artista quer romper com os padrões estruturais que foram impostos na sociedade ao longo do tempo. Ela questiona o belo na obra de arte, o mundo em que se vive, coloca o espectador como a obra. Dito de outra forma, o público tem que participar da obra de arte. Ela quer que o público passe por uma transformação e para isso ele precisa participar da obra de arte sendo a própria obra. Abramovic (2005) acredita que toda performance é transformadora e ela quer que o público sinta essa transformação também.

5 CONCLUSÃO

Com as performances de Abramovic (2005), somos desafiados a repensar o modo e o conceito de arte. Abramovic (2005) centrou seu trabalho no corpo: corpo do artista e o corpo do público, esses dois corpos participando da obra. O objetivo de suas obras sempre foi de transformação, ela pretende em suas performances provocar uma transformação física e mental tanto no pessoal como no público e no social.

Analisando as duas obras acima de Marina Abramovic (2005) e mais outras que não citei aqui, existe algo em comum em suas performances, algo que acho especial: a emoção à flor da pele.

Em suas performances é perceptível o corpo “falar” de alguma forma, seja ela como artista participando de sua performance, seja o corpo do público assistindo passivamente ou ativamente em suas performances. Algo do instinto que existe dentro de cada pessoa é colocado para “fora”,

ou seja, algo do “ser” é revelado em cada um. A arte de uma certa forma reflete o mundo em que se vive, e não é à toa que o modo de produzir arte esteja relacionada com o mundo em que vivemos hoje em dia. Vivemos um momento de luta por revelações daquilo que somos e queremos ser e pela liberdade do corpo, e isto é muito claro em suas performances.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACTION Painting. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2001. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo350/action-painting>> Acesso em: 11 de junho de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

BERNSTEIN, Ana. Marina Abramovic – do corpo do artista ao corpo do público. IN: AZEVEDO, Carlito, SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tania (Org.) *Vozes Femininas: gênero, mediações e práticas da escrita.* Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 378-402. Disponível em <https://www.academia.edu/19634374/Marina_Abramovic_do_corpo_do_artista_ao_corpo_do_p%C3%BAblico_Cozinha_Espiritual_Marina_Abramovic_>. Acesso em: maio 2022.

BODY Art. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3177/bodyart>> Acesso em: 11 de junho de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

CARVALHO Carla; GOTTARDI, Pedro; PERUZZO, Leomar. Poéticas do Corpo na Criação Artística em Marina Abramovic e Elke Hering. Ver. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 763-787, out./dez.2018. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/rbep/a/nG9zG9kKLbV9fSbX5kMjfQw/?lang=pt>>. Acesso em: maio 2022.

COHEN, Renato. Performance como linguagem – criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Entrevista com Marina Abramovic feita por Ana Bernstein. Fonte: BERNSTEIN, Ana. “Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein”. In: *Caderno Videobrasil.* Associação Cultural Videobrasil, nº1, p. 126-137, São Paulo, 2005. Disponível em <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/links/309045>> Acesso em: junho 2022.

Espaço Além- Marina Abramovic e o Brasil. Direção: Marco Del Fiol. 2016. 1h 28m.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. IN: *Revista Sala Preta, do PPGAC-ECA/USP.* São Paulo: ECA/USP, nº 8, 2008. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>> Acesso em: maio 2022.

FERRAZ, Mirela Ferreira; Mello, Cecília Martins. A zona de tensão instaurada pela performance: linhas de uma cartografia traçada entre as obras de Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo Empreza. Rio de Janeiro, 2013. 181p. Dissertação Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2762>> Acesso em: maio 2022.

HAPPENING. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 11 de junho de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MAFFEI, Paulo. **A performatividade como um elemento desterritorializador na encenação contemporânea: 3. DESTERRITORIZAÇÃO**. Orientadora: Profa. Dra. Elvina Maria Caetano Pereira. 2016. p.58-85. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFOP, Ouro Preto, 2016. Disponível em <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/7326> Acesso em: abril 2022.

MATOS, Lúcia Almeida. **Na presença de Marina Abramovic: notas sobre musealização da performance**. In: Revista de História da Arte, Lisboa, n. 8, p. 207-215, 2011. Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/16701>. Acesso em: abril 2022.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

PINTEREST. Marina Abramovic. 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Performance-Rhythm-0-Ritmo-zero-1975Fonte-Pinterestcom-2016_fig1_327353606> Acesso em: 05 jun. 2022.

RAMIREZ, Natalie. **O Que é performance? Entre o contexto histórico e designativos do termo**. Arteriais, revista do ppgartes, ica, ufpa, n.04, julho, 2017. Disponível em < <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/4868>>. Acesso em: maio 2022.

SALLES, A. C. **Corpo-em-arte: performance. Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, SP, v. 60, n. 3, p. 743–757, 2018. DOI: 10.20396/cel.v60i3.8650355. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8650355>>. Acesso em: 11 jun. 2022.

SILVA, Maiara Mascarenhas. **Tempo e devir-mulher em Marina Abramovic: o caso de “The Artist is Present” (2010)**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13 Women’s Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X. Disponível em: <[http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498250899_ARQUIVO_\[WW\]MaiaraMascarenhas\(1\)\(1\).pdf](http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498250899_ARQUIVO_[WW]MaiaraMascarenhas(1)(1).pdf)> Acesso em: 12 jun. de 2022.

WIKIDANÇA.NET. Marina Abramovic. 2012. Disponível em: < http://wikidanca.net/wiki/index.php/Marina_Abramovic_-_The_Artist_is_Present> Acesso em: junho 2022.