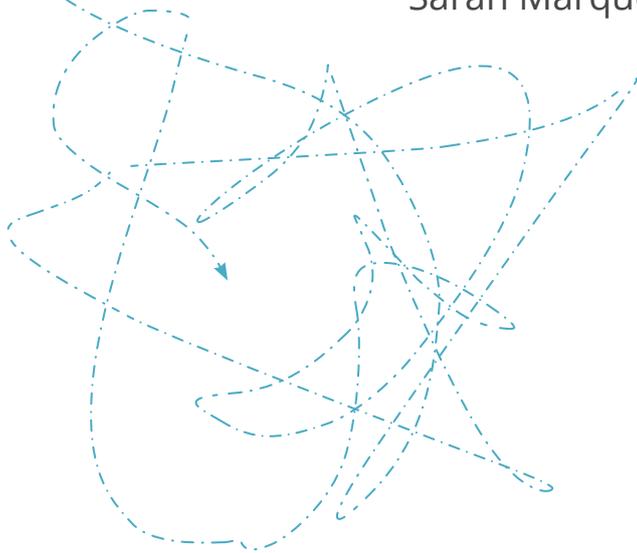


AÇÕES PARA DESPERTAR MUNDOS OUTROS

a participação
como tática poética
na arte latino-americana

Sarah Marques Duarte



Universidade Federal da Bahia
Escola de Teatro
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Salvador, 2021

Universidade Federal da Bahia
Escola de Teatro
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

AÇÕES PARA DESPERTAR MUNDOS OUTROS

a participação
como tática poética
na arte latino-americana

Sarah Marques Duarte

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orietadora: Prof.Dra. Ivani Lúcia Oliveira de Santana

Salvador, 2021

Duarte, Sarah Marques.

Ações para despertar mundos outros: a participação como tática poética na arte latino-americana / Sarah Marques Duarte. - 2021.
337 f.: il.

Orientadora: Profª. Dra. Ivani Lúcia Oliveira de Santana.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

1. Arte. 2. Arte e sociedade. 3. Arte latino-americana. 4. Criação (Literária, artística etc.). 5. Performance (Arte). 6. Corpo como suporte da arte. 7. Descolonização na arte. I. Santana, Ivani Lúcia Oliveira de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 709.8
CDU - 7(7/8)

TERMO DE APROVAÇÃO

Sarah Marques Duarte

“AÇÕES PARA DESPERTAR MUNDOS OUTROS: A PARTICIPAÇÃO COMO
TÁTICA POÉTICA NA ARTE LATINO-AMERICANA ”

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 05 de agosto de 2021.

Prof.ª. Dr.ª. Ivani Lúcia Oliveira de Santana (Orientadora)

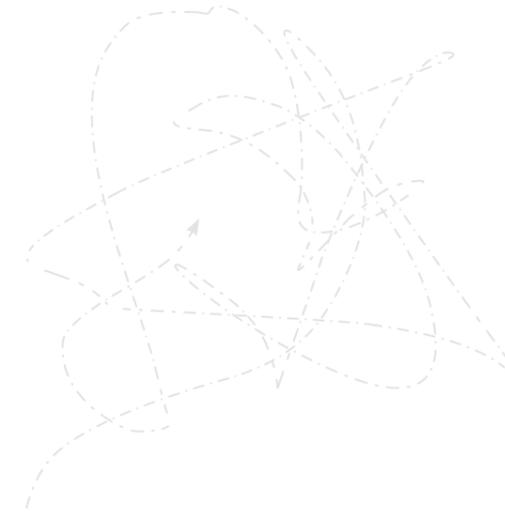
Prof.ª. Dr.ª. Daniela Maria Amoroso (PPGAC/UFBA)

Prof.ª. Dr.ª. Gilsamara Moura (PPGAC/UFBA)

Prof.ª. Dr.ª. Elvina Maria Caetano Pereira (UFOP)

Prof.ª. Dr.ª. Javiera Catalina Medina López (UACH)

AGRADECIMENTOS



A minha orientadora Ivani Santana pelo apoio constante, cumplicidade, paciência, força, entrega, dedicação à pesquisa, pelo carinho e pela trajetória que construímos juntas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia por tornarem esse trabalho possível.

Às professoras Javiera Medina, Nina Caetano, Daniela Amoroso e Gilsamara Moura pelas enormes contribuições, pelo cuidado com o trabalho e generosidade presente em cada observação.

A artistas e pensadores que contribuíram com esta investigação compartilhando suas experiências e reflexões seja com entrevistas, depoimentos, conversas, ou mesmo com suas práticas e textos. Por despertarem o amor por esta investigação, a paixão pelos encontros e por renovarem o desejo de fazer/pensar arte. Minha admiração e agradecimento.

A meu grupo de colegas de doutorado pela parceria e amizade desde o primeiro momento em 2017, por me inspirarem com suas pesquisas e existências maravilhosas.

A professorias do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pelas primeiras provocações.

A minha família pelo apoio e amor incondicional, pelo suporte constante, por vibrarem comigo, por acreditarem em mim e me fazerem acreditar também. Amo vocês.

Às amigas que fiz e às que me constituem há mais tempo. Obrigada por me inspirarem, pela força e pelas festas.

A Yan Graco, por ter me dado a mão e o coração nessa jornada e em todas as outras.

Aos encontros que me permitiram estar aqui. Carrego todos em mim.

RESUMO

A presente investigação aborda ações participativas propostas por artistas ‘latino-americanos’ na contemporaneidade. Estas mostram-se como poderosas formulações para o que aqui percebemos como dimensão central nos movimentos/práticas de descolonização da arte, dos corpos, dos sujeitos, das subjetividades e, centralmente, da vida: a potência de liberação das sensibilidades. As propostas investigadas problematizam a arte como tecnologia de perpetuação do paradigma estético europeu, desviam-se da supremacia do capital, deslocam a ideia da arte como disciplina/técnica, entre outras questões, e, principalmente, provocam permeabilidades - acesso ao saber-do-corpo. Aqui, a abertura poética é vista como forma de impulsionar gestos de criação e cooperação, em consequência, como modo de provocar transformações nas políticas de subjetivação próprias à modernidade/colonialidade. A pesquisa inscreve-se no campo das artes e observa proposições que convidam a pessoa ‘espectadora’ ao ato poético, prática aqui entendida como *corpolítica* - por desafiar o instituído e projetar futuros desviantes. Entre os objetivos da tese destacam-se a identificação, descrição e estudo de proposições; a articulação entre ações das décadas de 1960/70 e atuais; a reflexão em torno das estratégias empregadas por artistas para o convite ao encontro e à criação; a observação de seus impulsos e intenções, bem como de que urgências despontam. Para a abordagem destas questões, o referencial teórico foi composto por vozes de artistas, ‘pensadores’ da performance, da arte contemporânea, da arte latino-americana, dos conceitualismos e da opção decolonial. As ações observadas foram identificadas em festivais, encontros, catálogos e plataformas virtuais de eventos; foram utilizados depoimentos, realizadas entrevistas com artistas/‘propositores’, bem como experiências práticas que compõem o corpo da investigação. Ao estudar estas proposições, explicitou-se que a participação é tática poética que irrompe do desejo dos artistas de promover transformações nos âmbitos macro e micropolíticos, de ‘despertar’ mundos outros neste mundo. O entendimento da vida como criação é motor para a formulação de tais operações poéticas. Assim, as ações observadas convocam ‘o espectador’ a fazer/pensar a ‘obra’, criando-a e, em consequência, recriando o mundo. Um devir potencializador da diferença, de singularidades, subjetividades outras, composições de realidade coletivamente e processualmente produzidas.

Palavras-chave:

arte; participação; ação; saber-do-corpo; *poiesis* decoloniais; *aesthesis* decoloniais.

RESUMEN

La presente investigación aborda acciones participativas propuestas por artistas latinoamericanos en la contemporaneidad. Estas se muestran como poderosas formulaciones para lo que percibimos aquí como una dimensión central en los movimientos/prácticas de descolonización del arte, de los cuerpos, de los sujetos, de las subjetividades y, centralmente, de la vida: la potencia de liberación de las sensibilidades. Las propuestas investigadas problematizan el arte como tecnología que perpetúa el paradigma estético europeo, se desvían de la supremacía del capital, desplazan la idea del arte como disciplina/técnica, entre otras cuestiones, y, principalmente, provocan permeabilidades -acceso al saber-del-cuerpo. Aquí, la apertura poética se ve como una forma de potenciar gestos de creación y cooperación, en consecuencia, como modo de provocar transformaciones en las políticas de subjetivación propias a la modernidad/colonialidad. La investigación se inscribe en el campo de las artes y observa proposiciones que invitan a la persona “espectadora” al acto poético, práctica aquí entendida como *corpólitica*, por desafiar a lo instituidos y por proyectar futuros en desvíos. Entre los objetivos de la tesis se destacan la identificación, descripción y estudio de proposiciones; la articulación entre acciones de los años sesenta/setenta y actuales; la reflexión sobre las estrategias empleadas por los artistas para invitar al encuentro y la creación; la observación de sus impulsos e intenciones, así como de qué urgencias surgen. Para abordar estos temas, el marco teórico estuvo compuesto por voces de artistas, pensadores de performance, arte contemporáneo, arte latinoamericano, conceptualismos y la opción decolonial. Las acciones observadas fueron identificadas en festivales, reuniones, catálogos y plataformas virtuales para eventos; se utilizaron testimonios, se realizaron entrevistas con artistas / propuestas, así como experiencias prácticas que conforman el cuerpo de la investigación. Al estudiar estas proposiciones, quedó claro que la participación es una táctica poética que surge del deseo de los artistas de promover transformaciones en las esferas macro y micropolíticas, de ‘despertar’ otros mundos en este mundo. La comprensión de la vida como creación es el motor para la formulación de tales operaciones poéticas. Así, las acciones observadas invitan a los espectadores a hacer/pensar la “obra”, creándola y, en consecuencia, recreando el mundo. Un devenir potenciador de la diferencia, de las singularidades, subjetividades otras, composiciones de la realidad colectiva y procesualmente producidas.

Palabras-llave:

arte; participación; acción; saber-del-cuerpo; *poiesis* decoloniais; *aesthesis* decoloniais.

ABSTRACT

The present investigation addresses participatory actions proposed by contemporary Latin American artists. These are shown as powerful formulations, in what are perceived as central dimensions in movements for, and practices of, the decolonization of art, bodies, subjects, subjectivities, and most centrally, of life: that is, as potential forces of liberating sensibilities. The investigated proposals problematize art as a technology perpetuating the European aesthetic paradigm, deviate from the supremacy of capital, and displace the idea of art as a discipline and technique, among other issues, whilst, in the main, provoking permeability and access to 'knowledge-of-the-body'. Here, poetic openness is seen as a way of impelling gestures of creation and cooperation, and as a result, a way of provoking transformations to politics of subjectivation proper to modernity/coloniality. The research is situated in the field of the arts and addresses propositions that invite the 'spectator' into the poetic act, a practice here understood as *corpólitica* – challenging instituted norms and projecting deviant futures. Amongst the objectives of the thesis are the identification, description, and study of propositions per se; articulations between actions from the 1960s to 1970s and current ones; reflections on strategies employed by artists to come together and create; as well as observations of their impulses, intentions, and issues of urgent importance which came to light. In addressing these areas, the theoretical framework developed has been composed of artists' voices, theorists of performance, contemporary art, and Latin American art, alongside conceptualizations of the decolonial option. Actions observed were identified in festivals, meetings, catalogues, and virtual platforms for events; with accounts and interviews of respective artists and idealizers carried out and drawn on, along with other practical experiences which make up the main body of the investigation. Whilst studying these propositions, it was made clear that participation was seen as a poetic tactic that erupts from the desire of artists to promote transformations in the macro and micro political spheres, to 'awaken' other worlds in this world. An understanding of life as creation is the engine for the formulation of such poetic operations. Thus, the observation of actions included invitations to 'spectator' to do and think about the 'work', creating it, and in doing so, recreating the world. It is therefore a becoming and a potential realizer of difference, of singularities, and other subjectivities, with compositions of reality produced processually and collectively.

Keywords:

art; participation; action; knowledge-of-the-body, decolonial *poiesis*; decolonial *aesthesis*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Regina Vater, Evento de Nós
2. Coletivo Rubro Obsceno, O que te prende, mulher?
3. Flávio de Carvalho, New Look
4. Cildo Meireles, Projeto Cédula
5. Artur Barrio, Trouxas Ensanguentadas
6. Katia Sepúlveda, Messtizo es Beautiful
7. Renata Sampaio, Duro
8. Thereza Simões, Carimbos
9. Alberto Greco, Vivo Dito
10. Marta Minujín La destrucción
11. Carlos Leppe, Acción de la Estrella
12. Grupo Teatro-Danza de Montevideo, Performance para dos actores, vídeo y juguete mecánico (1984)
- 12b. Grupo Teatro-Danza de Montevideo, Performance para dos actores, vídeo y juguete mecánico (1984)
13. Lotty Rosenfeld, Una milla de cruces sobre el pavimento
14. Artur Barrio, Trabalho realizado com 10 rolos de papel higiênico
15. Paulo Bruscky, O que é arte? para que serve?
16. Daniel Santiago, O Brasil é o meu abismo
17. Francisco Copello, La Partida
18. Elías Adasme, A Chile
19. Ana Luisa Santos, Melindrosa
- 19b. Espaço do Silêncio, Nina Caetano
20. Jack Soul Revenge Girl, Não alimente os animais
21. Priscila Rezende, Bombril
22. Antonio Obá, Atos da transfiguração
23. Tania Bruguera, El peso de la culpa
24. Sebastián Calfuqueo, intervención - Día del dolor colonial
- 25/30 Acción de cargar un objeto en un trayecto urbano con la ayuda de transeuntes

31. Hélio Oiticica, Parangolé habitante
32. Norberto Puzolo, Ciclo de Arte Experimental
33. Eduardo Favario, Ciclo de Arte Experimental
34. Graciela Carnevale, El encierro
35. Graciela Carnevale, El encierro
36. Diagrama de forças, vetores, tensões e intensidades
37. Lygia Clark, Bicho
38. Lygia Clark, Caminhando
39. Vivência realizada em laboratório de criação (2019) a partir da proposição Baba Antropofágica (1973) de Lygia Clark
40. Vivência realizada em laboratório de criação (2019) a partir da proposição Canibalismo (1973) de Lygia Clark
41. Hélio Oiticica, Guevarcália
42. Antonio Manuel, Urnas Quentes
43. Hélio Oiticica, Capa 23
44. Hélio Oiticica, Capa 6
45. Lygia Pape, Ovo
46. Lygia Pape, Divisor
47. Evento de Fim de Década, Base caixa de papelão
48. Evento de Fim de Década, Base música
49. Antonio Dias, Território Liberdade
50. Paulo Bruscky, Poesia Viva
51. Martha Araújo, Hábito/habitante
52. Martha Araújo, Hábito/habitante
53. Martha Araújo, Hábito/habitante
54. Martha Araújo, Capacete
55. Roberto Plate, El baño
56. Roberto Plate, El baño
57. Operativo Tucumán Arde
58. Operativo Tucumán Arde
59. Exposição Tucumán Arde
60. Exposição Tucumán Arde
61. Siluetazo
62. Siluetazo
63. Mujeres por la vida, No me olvides
64. Mujeres por la vida, No me olvides
65. Mujeres por la vida, Jornada por el derecho a la democracia
66. CADA, No+
67. CADA, No+
- 68/71. Tinta sobre pele
72. Nacimiento de la pintura
- 73/74. Tinta sobre pele
75. Construcción de un horno popular para hacer pan
76. CADA, Ay Sudamérica
77. Anna Bella Geiger, Declaração em retrato I
78. Marta Minujín, La Menesunda
- 78b. Marta Minujín, La Menesunda
79. Escola de Testemunhos
80. Elilson Nascimento, Fardado
81. Ricardo Burgarelli, Quando tombam os trovões
82. Michelle Mattiuzzi, Merci Beaucoup, Blanco!
83. Aníbal López, El lacandón
84. Rosa Luz, Afrontando ideias
- 85/96. ReJunte
97. Eleonora Fabião, Ação Carioca n.1
98. Lyz Parayzo, Manicure Política
99. Alejandra Rivera, Pintura de Uñas + conversación gratis
100. ZMário, Café com Zmário
101. Jamie Duncan e Ítala Isis, Troco refresco/café por uma palavra sobre a cidade
102. Nina Caetano, Chorar os Filhos
103. Ana Teixeira, Escuto histórias de amor
104. Tania Alice, Bate papo na cama
105. Maurício Ianês, Ágora
106. Lucas Feres, Nossa Senhora do Desejo
107. Castiel Vitorino Brasileiro, Plantas que curam
108. Élle de Bernardini, Campo de contato I
109. Élle de Bernardini, Campo de contato II
110. Grupo Empreza, Cintada a 1,99
111. Regina José Galindo, Make America Great Again
112. Marcelo Cidade, Fuzilamento
113. Maurício Ianês, O vínculo
114. María José Arjona, Vires: ejercicio de poder
115. María José Arjona, Vires: ejercicios de poder
116. Wagner Schwartz, La Bête
117. Caio Riscado, Sonho Alterosa em processo
118. Felipe Monteiro, Kahlo em Mim Eu E(m) Kahlo
119. Janaina Carrer, Treinta y Un 120/138. Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique
119. Ricardo Basbaum, Você gostaria de participar de uma experiência artística?
140. Ricardo Basbaum, Love songs
141. Yiftah Peled, Arena em 3 rodadas
142. Diálogo de mãos, Lygia Clark
- 142B. Michel Groisman, Sirva-se
143. Eleonora Fabião, Ação carioca #7 Jarros
144. Thulio Guzman, Pregos
145. Fernando Pertuz, Libertad?
146. Vanessa Garcia, Dança comigo?
147. Élle de Bernardini, Dance with me
148. Marcos D'Sá, Vestíeis de Memória
149. Caio Riscado, Bicha
150. María José Contreras Lorenzini, #quererNOver
151. Elilson Nascimento, Massa Ré
152. Rudá Lemos, Mar de Gente
153. Lucimélia Romão, Mil litros de Preto: o largo está cheio
154. Colectivo Sociedad Civil, Lava la bandera
155. Colectivo Arde Arte, La Bala bandera
156. GAC/ Etcétera - H.I.J.O.S., Escraches
157. Las Tesis, Un violador en tu camino
- 158/170. Oficina-mutirão de Arquiteturas Impossíveis
171. Sereia Caranguejo, Sem título (Meu lugar seja onde for é perto das pessoas que eu amo)

Esta tese é um convite à ação, leitura de corpo, preferencialmente para experimentar na rua, na praça, na praia, no rio, na água, num galho de árvore. Seus fragmentos não seguem uma ordem única e linear, as interrupções são bem vindas. A numeração das páginas estrutura uma leitura possível, mas entre um fragmento e outro apresenta proposições experimentadas durante os anos de doutoramento. Os fragmentos são convites a rupturas, rearranjos, saltos, aproximações, tensões, experimentações. São 'fragmentos' porque - citando à Eleonora Fabião - "o fragmento também recusa a linearidade. Em se tratando de pedaços soltos e em voo. Suspende qualquer modo de ordenação pré-estabelecida. Eles afirmam-se como campos de força abertos que se atraem e repulsam outros fragmentos. Fragmentos constelam" (FABIÃO, 2020). Fragmentos constelam e mundos outros orbitam, pedem passagem: "a convocação é compositiva ao infinito" (ibid.). Nesse sentido, convocamos também a um processo de leitura-compositiva - iniciamos com perguntas, escritos e pequenos esquemas conceituais espalhados pelas bordas do texto - rabisque, rasure, comente, grife, façamos juntas novas conexões.

S U M Á R I O

A PARTICIPAÇÃO E SEU DEVIR-REVOLUÇÃO 209

O diálogo como dispositivo relacional: a potência poética da transverberação 210

Ações intercorporais: a incorporação da criação 229

A alegria de criar: o germe de inconclusão em objetos propulsores da participação 259

Para fazer juntas: convocações e fazeres coletivos 277

**Oficina mutirão de arquiteturas impossíveis (2019)* 299

POÍESIS DECOLONIAIS e PARTICIPAÇÃO

Primeira aproximação à participação 87

A participação como possibilidade de ativação dos 'saberes-do-corpo' 108

Apocalipopótese, Evento de Fim de Década e outras proposições participativas 120

Tucumán Arde e Siluetazo: perspectivas da socialização da arte na Argentina 135

Mujeres por la vida e Escena de Avanzada 147

INTRODUÇÃO 17

**ReJunte* 199

**Tinta sobre pele* 157

★ ★ ★ ★ ★
PROPOSIÇÕES

**Acción de cargar un objeto en un trayecto urbano con la ayuda de transeuntes* 77

CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO 309

AESTHESIS DECOLONIAIS E AÇÃO

Poéticas desobedientes na arte contemporânea: por outras dimensões de sentido e do sentir 29

Termos e indefinições 47

E por que ação? 49

A proposição de ações como possibilidade corpolítica 61

**Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique* 249

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 317

CONCEITUALISMOS E SEUS ECOS NA CONTEMPORANEIDADE

Conceitualismos: corpolítica, participação e situação 169

Da experiência de propositore à vivência de espectador: práticas de resistência 180

Reverberações conceitualistas em práticas contemporâneas 187

INTRODUÇÃO

A nossa única possibilidade de existir é criar.

Mombaça e Mattiuzzi, 2019

[...] é a escuta do que o ponto de interrogação está anunciando, os afetos do mundo no teu corpo, na tua vontade de potência [...] para trabalhar esta escuta você vai ter que criar algo que a torne sensível e compartilhável [...]. Claro que nesse caminho você encontra um filme, uma obra filosófica, um poema que vai te acompanhar. Que está numa sintonia em algo próximo e que vai te ajudar a fazer essa trajetória, até conseguir dar corpo para aquilo¹.

Suely Rolnik, 2013

A presente investigação inscreve-se no campo das artes² e tem em sua nascente minhas experiências como artista-propositora. Foram elas o impulso inicial, motor do desejo de observação de práticas afinadas com o que se fazia presente em minhas proposições há algum tempo: o convite à ação de criação e a potência que eu encontrava na realização destas. Primeiramente, como propositora e, posteriormente, como participante da experiência de outros³ artistas/

1 Palestra de Suely Rolnik de título *O retorno do corpo-que-sabe*, apresentada no Sesc Vila Mariana, na ocasião de abertura do *8 Encontro do Hemispheric Institute*. Disponível em: <<http://hidvl.nyu.edu/video/s4mw6pqr.html>>.

2 Qualquer acepção ‘disciplinar’ para a abordagem das práticas aqui observadas é imprecisa. A multiplicidade das proposições torna impraticáveis as tentativas de síntese. ‘Ação’ é, pois, termo multifacetado que utilizaremos para enxergar as proposições em suas fulgurações sensíveis, sem pretensão de defini-las ou esgotá-las.

3 Nesta tese optamos pela utilização da letra ‘e’ como forma de manifestar e marcar nosso posicionamento em favor da linguagem neutra e inclusiva, linguagem não-binária (LNB) para a realização de referências à coletividades humanas de forma a

propositores. Um terceiro momento deu-se na leitura de anotações, manifestos, programas e projetos de artistas que acreditavam nas ações participativas como forma de mobilizar uma natureza de fruição singular, como modo de libertar a vida onde, acreditamos, ela vem sendo mais prisioneira: na potência de criação de mundos outros.

Conduzidas pela força sensível de ações participativas propostas por artistas latino-americanos, tentamos empreender uma investigação guiada por um ‘olhar vibrátil’ (ROLNIK, 2006a). Foi na insistência sobre esse olhar e no exercício constante de aumentar seu alcance que o diagrama conceitual da tese foi ganhando a forma que se apresenta neste escrito. Assim, as noções, termos, imagens, propostas, projetos, pensadores e artistas que dão corpo a esta investigação expressam os encontros dos últimos anos e culminaram em múltiplas perguntas, respostas provisórias seguidas de mais perguntas, desejos de aproximações entre práticas e conceitos, construção de vizinhanças e pontos de contato entre as próprias práticas, entre os conceitos, um turbilhão desencadeado por algumas hipóteses, como veremos mais adiante.

Antes, é preciso apresentarmos de forma direta nosso objeto de estudo: ações participativas propostas por artistas latino-americanos. Interessa-nos aqui o olhar (aquele vibrátil) sobre proposições artísticas que impulsionam movimentos de cooperação, transformação e de criação. A partir do reconhecimento da participação como tática poética intensamente explorada por artistas desde a década de 1960, desejamos observar que tipo de deslocamentos projetam-se em sua nascente. Estudamos ações fundadas no encontro entre propositores e participantes e entre objetos (deflagradores da participação) e participantes. O que observamos é a natureza desses agenciamentos: o que mobiliza a proposição destes projetos ‘inacabados’, o que desejam provocar, como são estruturados, de que urgências despontam?

A partir destas questões, o primeiro pressuposto da investigação, surgido de minha prática como propositora, foi a compreensão da participação como estratégia de mobilização de encontros e de ações de criação. Depois, o entendimento de que o contexto político das décadas de 1960 e 1970, marcado pela repressão e violência das ditaduras militares na América Latina, impulsionou experiências participativas

não demarcar o gênero (limitado ao feminino e masculino) entre as pessoas que as conformam. A letra ‘e’ marca o final dos substantivos e adjetivos terminados em ‘a’ ou ‘o’; ‘ries’ para palavras terminadas em ‘res’, a exemplo de ‘pesquisadoras’; ‘les’ para o artigo definido ‘as’/‘os’.

com foco em provocar o corpo coletivo em sua capacidade de ação, resistência e revolução. Como veremos, por meio de propostas disruptivas, les artistas/propositores convocavam le espectadore a posicionar-se e, assim, agir sobre o mundo, transformando-o. E, por último, de que as ações participativas propostas por artistas latino-americanos - também na contemporaneidade - contêm, inoculada em suas estruturas/programas, uma força de agenciamento singular já que despontam de desejos de mobilização coletiva para a criação de desvios de ordem sensível.

A compreensão do impulso criador como característica ‘inerente ao ser humano’, apresenta-se como motor de experimentação de diversos artistas: “dilatamento das suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida” (OITICICA, 1998, p.104) - as palavras e propostas de Oiticica (1937-1980) costuram muitas de nossas reflexões; elas bailam conosco como *Parangolés*. Evidencia-se na fala do artista/propositor a importância de sua prática artística como forma de gerar porosidades, acesso às sensibilidades, atrofiadas pelas mecânicas impostas e reproduzidas pelas lógicas da modernidade/colonialidade. Entendendo que a matriz colonial de poder atua também como colonialidade do sentir (MIGNOLO, 2010b), em outras palavras, nas *aesthesis*, descolonizar a estética implica modos fronteiros e desobedientes de se fazer/pensar arte.

Muitas são as vozes que compõem a tessitura reflexiva deste texto. Em sua maioria, um arcabouço teórico que privilegia o pensamento de artistas, teóricos, docentes, colegas e pesquisadores latino-americanos. Nossa escolha por uma abordagem maiormente constituída por um pensamento situado – artistas e pesquisadores em sua maioria latino-americanos - não intenciona afirmar uma pretensa autonomia ou autossuficiência, ao contrário, reconhecemos a importância da ação antropofágica de deglutição, fecundação entre ideias e a influência de todos os atravessamentos que reverberam no pensamento aqui desenvolvido. É manifesta e incontestável a importância de artistas como Malevich (1879-1935), Mondrian (1912-1944), Kurt Schwitters (1887-1948), Calder (1898-1976) e tantos outros, no percurso de Oiticica; de Marx, Foucault, Wallerstein, Habermas, Angela Davis, Audre Lorde, etc., na constituição do pensamento/prática decolonial; Freud, Nietzsche, Espinoza, Deleuze, Guattari e tantos outros nos escritos de Suely Rolnik, Eleonora Fabião, Jota Mombaça, somente para citar alguns. Aqui, o ‘estrangeiro’ tem sua presença já

metabolizada (ROLNIK, 2006a), por vezes chega a ser indetectável, por outras se expressa nas vozes de artistas e pensadores aqui utilizadas.

Como reflete Cristina Freire (2015), professora e curadora do MAC-USP, apesar da intensa circulação e dispersão de conteúdos pela web, ainda temos mais informações das práticas artísticas e culturais de centros como Nova York e Berlim do que em Buenos Aires, Montevideu ou Quito. Ao revisar a produção teórica desenvolvida por investigadoras dedicadas à participação, ou mesmo à performance, encontramos-nos com um profuso material alicerçado nas teses de Nicolas Bourriaud em torno da estética relacional, ou em Claire Bishop, a partir da contraposição à perspectiva do curador e teórico francês, propondo um resgate a partir de Duchamp, passando pelas experiências do *Fluxus*, pelo *action painting*, pelos *happenings* de Allan Kaprow, pelo acionismo vienense, pela escultura social de Beuys, chegando à Francis Alÿs, Tom Marioni, Antoni Muntadas, Rirkrit Tiravanija, entre outros.

Mais que postular uma ‘variação’ dos referenciais teóricos utilizados para pensar nossas práticas artísticas, trata-se de reconhecer as mutações em curso na cartografia sensível e epistêmica na contemporaneidade. Os debates em torno do pensamento/prática decolonial/anti-colonial tornaram-se presentes no percurso da pesquisa e sentimos no ar sua potência como um fluxo de intensidades capaz de movimentar as placas tectônicas que constituem a realidade vigente, suas formas, representações e suas políticas de produção de subjetividade pois, como constatou a socióloga argentina María Lugones, “todo controle, do sexo, a subjetividade, a autoridade, e o trabalho, estão expressos em conexão com a colonialidade”⁴ (2008, p.79, tradução nossa). Abraçamos estas discussões ‘desde’ nosso lócus de enunciação, artistas latino-americanas dedicadas a ações de caráter indisciplinar, práticas corporais, participativas, à poética do precário, do encontro, da busca por inventar formas de deslocar e de promover desvios no regime de inconsciente⁵ próprio à modernidade/

4 As citações em idioma estrangeiro serão traduzidas por nós no corpo do texto e referenciadas no original em nota de rodapé. “*Para ponerlo de otro modo, todo control del sexo, la subjetividad, la autoridad, y el trabajo, están expresados en conexión con la colonialidad.*” (LUGONES, 2008, p.79)

5 Utilizamos a noção de inconsciente desenvolvida pela abordagem da esquizoanálise, compreendendo-o como usina de produção do desejo, como máquina geradora das subjetividades. Como explicita Rolnik (2018c), o inconsciente é uma ‘fábrica de mundos’ e seu destino ético, guiado pelos embriões de futuro que o habitam, é a proliferação, a criação de mundos, uma micropolítica ativa constituída pela afirmação da vida em seus processos de singularização. Entretanto, no regime de inconsciente (colonial-capitalístico) próprio à modernidade/colonialidade, seu destino ético é desviado a

colonialidade.

Alinhando-nos aos movimentos de resistência latino-americanos – cada vez mais presentes em nosso horizonte referencial - partimos de uma abordagem decolonial, posicionando-nos corpoliticamente e privilegiando a arte, como forma desobediente de produção de conhecimento, instaurando-se nas brechas do instituído, gerando fissuras nas narrativas hegemônicas, no modelo de vida imposto pela biopolítica (como poder sobre a vida) e, principalmente, no imaginário e nas subjetividades fruto do atual regime. Como veremos nas palavras e ações de diversas pesquisadoras, de múltiplos campos do fazer e do pensar: “A perseguição ininterrupta da capacidade de fabular mundos para além das agruras do real constitui epistemicídio de efeito profundo” (MATOS, 2020, p. 9). Assim, acreditamos que é imperativo descolonizar nossos corpos e sensibilidades e que os processos de criação são condição de possibilidade de produção de subjetividades outras.

É preciso entender que produzir decolonialmente envolve uma ética, o reconhecimento e a desconstrução de múltiplos âmbitos da existência humana: “do acesso sexual, à autoridade coletiva, o trabalho, a subjetividade/intersubjetividade e a produção de conhecimento desde o interior mesmo destas relações intersubjetivas” (LUGONES, 2008, p. 79). Acreditamos que é das ruínas da colonialidade do poder, dos escombros das instituições alicerçadas na produção do capital que, talvez, seja possível a criação de mundos outros: “a destruição como experimento de um processo anticolonial; a destruição do mundo como conhecemos como possibilidade de imaginação política” (MATTIUZZI; MOMBACA, 2019, p. 17). Em outras palavras, desmascarar a colonialidade, destruir a herança colonial, dessacralizar as instituições, desestratificar, desterritorializar, destituir, desviar, desorganizar, etc., como alicerces para a transformação desse nosso mundo em agonia, como criação de novas configurações para que a vida persevere.

O percurso foi constituído pela elaboração de proposições artísticas, composição de diagramas conceituais, estudos de casos, diálogos, entrevistas, leituras, articulação e criação de conceitos.

favor dos desígnios do capital financeiro, repetição do padrão de poder, consumo e alimentação do ‘eu’, sufocamento da vida. Nesse sentido, “descolonizar o inconsciente é o que almeja a insurreição nessa esfera” (2018c, p.9) - na esfera micropolítica, em outras palavras, nas políticas de formação do desejo no campo social.

6 “*del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, y la subjetividad/intersubjetividad, y la producción del conocimiento desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas*” (LUGONES, 2008, p.79)

Guiadas pelos atravessamentos provocados por nosso objeto, o processo de escrita explorou uma trajetória cartográfica, metodologia processual, conduzida por intensidades, afetos e encontros surgidos no caminho, agenciamentos decorrentes da experiência da pesquisa. No livro *Cartografia Sentimental*, Rolnik (2006a, p.19) evoca a figura do antropólogo para explicitar as operações do cartógrafo, enfatiza sua “ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório, a abertura para incorporar novos universos” para indicar a pluralidade de materiais que poderão compor o diagrama da investigação. Assim, a composição deu-se a partir dos movimentos de nosso olhar sobre as ações participativas. Foi também com o olhar sobre as ações que as perguntas surgiram, as estratégias de observação nasceram das necessidades das proposições. Já a abordagem de minhas práticas artísticas nesta tese surgiu da necessidade de estabelecer relações e conexões próprias à metodologia da prática como pesquisa, tornando-se a ‘chave-mestra’ (FERNANDES, 2014) para percepção e afecção de muitas ações observadas.

Nosso ponto de partida para a observação foi o desejo de pensar a arte ‘desde’ a arte, tecendo as reflexões a partir das obras – não sobre elas, mas com elas - imbricadas com as vozes de artistas e de nosso olhar – em constante exercício vibrátil - sobre estas práticas e processos. Entretanto, a abordagem nasce de um conjunto de questionamentos e rupturas com a própria arte como tecnologia colonial. A tensão, entre a arte como FORMA e o desejo de impulsionar criações/atos germinadores de mundos como FORÇA, é aqui compreendida como dinâmica produtiva que move estas experimentações e impulsiona os movimentos de transformação no cenário do estabelecido.

O sumário é também uma proposição, apresenta um diagrama de forças, um guia aberto constituído por blocos de intensidades – fragmentos que reúnem, cada um dos quatro, eixos de discussão que orbitam de diferentes modos nosso objeto de investigação, as ações participativas propostas por artistas latino-americanos. Além dos fragmentos, constelam também proposições – práticas realizadas entre 2017 e 2020. Com o desejo de entregarmos um texto mais dinâmico, optamos por aprofundar algumas definições, conceitos e discussões em notas de rodapé, acreditando na importância de adensarmos determinadas explicações, bem como nas múltiplas possibilidades de leitura do material. Esta tese é um chamado à experiência de novos trajetos, composições e encontros. Assumindo a descontinuidade própria de qualquer fazer/pensar, a tese quer gerar conexões outras,

impensadas. A linearidade das páginas numeradas é apenas um entre os múltiplos trajetos possíveis.

O fragmento *Aesthesis decoloniais* dedica-se a uma breve introdução aos estudos decoloniais com foco na arte, realizando uma crítica à estética moderna como dimensão constitutiva da colonialidade do poder. Explicita-se a opção decolonial como lente analítica utilizada para a identificação dos domínios da matriz colonial de poder. A partir das vozes de autores como Walter Mignolo, Rolando Vázquez, Adolfo Albán Achinte, Alex Schlenker, Suely Rolnik, entre outros, evidencia-se que o controle sobre os sentidos e a percepção é base para o abuso e exploração dos corpos, regulação das subjetividades e, conseqüentemente, para o controle e poder sobre a vida destituindo-a de sua potência de criação.

Observamos as práticas artísticas como possibilidades de provocar deslocamentos nas atuais políticas de subjetivação, desestabilizando as narrativas hegemônicas e desobedecendo à arte e à estética como fundadas pela retórica da modernidade. Sublinha-se a efervescência de práticas artísticas e discussões em torno da problemática da colonialidade do poder em seus vários domínios. Artistas que visibilizam a ferida colonial por meio de práticas que denunciam as opressões vivenciadas por corpos racializados, generificados, sexualizados, ‘animalizados’; saberes apagados, conhecimentos hierarquizados, vozes silenciadas há mais de quinhentos anos. A seção introduz conceitos como ‘colonialidade do poder’; ‘desobediência estética’; ‘estética decolonial’; ‘situação’; ‘*aesthesis* decoloniais’, ‘indisciplinaridade’; arte ‘desde’ América Latina, entre outros.

Apresentamos ações corporais como práticas estéticas desobedientes desde a América Latina a partir do reconhecimento da imbricada relação entre as proposições e sua agenda política. O tópico desenvolve, ademais, a defesa em torno da utilização de ‘ação’ como termo para referir-nos a práticas artísticas contemporâneas que têm como matéria poética central o corpo vivo, seja de artista ou de ‘espectadore’, no desenvolvimento de práticas *corpólicas*. Em diálogo com autorias apresentadas na primeira seção do trabalho, lançamos mão das ideias de pensadoras como Diana Taylor, Nelly Richard, Lau Santos, González Castro, Viviane Matesco, Clemente Padín, Eleonora Fabião, Lucio Agra, Coco Fusco, entre outras, em seus distintos posicionamento ao redor do tema.

O pensamento em torno das ações de artistas como Flávio de Carvalho (1899-1973), Marta Minujín (1943), Valentina Cruz (1938),

Carlos Leppe (1952-2015), Lotty Rosenfeld (1943-2020), Janet Toro (1963), entre outros, permite identificarmos recorrências formais e discursivas que ecoam nas práticas atuais. Finalmente, observamos brevemente ações artísticas na contemporaneidade que operam na descolonização de distintas esferas da vida. Ações que denunciam as opressões advindas da lógica capitalista *antropo-falo-ego-logocêntrica*: feminicídios, genocídio indígena, escravidão, racismo, xenofobia, homofobia, transfobia, classismo, machismo, intolerância religiosa, misoginia, violência institucional, ambiental, doméstica, policial, entre muitíssimas outras.

No fragmento *Poiesis decoloniais e participação* dedicamo-nos à abordagem da participação nas práticas observadas em sua potência poética, convite à ação criadora e, conseqüentemente, de descolonização da arte (retirando-a de uma esfera especializada, distanciada, erudita, fetichizada e mercantilizada). As proposições afirmam-se como táticas de resistência à crença na impotência, à separação entre quem pode e quem não pode fazer e criar, desobediência às categorias estéticas fundadas no paradigma europeu, à obra de arte autônoma, como estratégia para a inclusão de espectador como sujeito da transformação da arte e, conseqüentemente do mundo. Participante como agente de ação em oposição à pessoa espectadora como contempladora passiva, a experiência artística indissociavelmente estética e poética.

Utilizamos como eixo reflexivo a noção de saber-do-corpo (saber do vivo, corpo vibrátil), proposta por Suely Rolnik, para refletirmos sobre a potência de descolonização das subjetividades presentes na abertura promovida pelas práticas observadas nesta investigação. Finalmente, observamos algumas proposições de Lygia Clark (1920-1988) como forma de elucidar a conceituação em torno da participação, defendendo estas como experiências cujo foco está na reapropriação de nossas forças vitais. Explicita-se, nesta seção, a potência da participação como forma de impulsar atos de criação, transmutação do instituído, descolonização do ‘inconsciente colonial capitalístico’.

O tópico intitulado *Apocalipopótese, Evento de Fim de Década e outras proposições participativas*, dedica-se ao resgate de dois eventos de intervenção urbana e algumas proposições artísticas dedicadas à experimentação da participação durante as décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Em *Tucumán Arde e Siluetazo: perspectivas da socialização da arte na Argentina*, abordamos dois acontecimentos centrais para o pensamento em torno da participação na Argentina. Este fragmento é concluído com o estudo de algumas *acciones de arte* de dois coletivos chilenos, o *Mujeres*

por la vida e o *Colectivo Acciones de Arte*, parte do momento artístico denominado por Nelly Richard como *Escena de Avanzada*.

Compreendendo que a abertura poética - intencionada pelas ações participativas observadas no fragmento *Poiesis decoloniais e participação* - corresponde a uma agenda revolucionária contida nos conceitualismos, no fragmento *Conceitualismos e seus ecos na contemporaneidade* aprofundaremos essas discussões com foco na reflexão em torno das práticas conceitualistas. Observamos como o deslocamento da importância dada à ‘obra’ para a vivência (supra-sensorial) da pessoa ‘espectadora’ é parte de um projeto de desobediência à arte – como expressão da colonialidade do poder na camada das subjetividades. Articulamos ideias de pensadores como Frederico Morais, Luis Camnitzer, Cristina Freire, Mari Carmen Ramírez, Suely Rolnik, entre outros, com proposições anti-arte emblemáticas do período.

Na última seção, promovemos um desvio do foco em torno da participação para identificarmos reverberações conceitualistas em ações na contemporaneidade. A partir da compreensão da profunda ‘situação’ proposta pelas formulações conceitualistas estudadas anteriormente, observamos como as ações na contemporaneidade articulam seus lócus de enunciação com um giro memorialista (GIUNTA, 2014), trabalhando a memória recente das ditaduras, nosso passado colonial e, principalmente, suas sequelas no hoje. Observamos ações de artistas como Elilson Nascimento (1991), Alfredo Jaar (1956), Ricardo Burgarelli (1990), Aníbal López (1964-2014), María José Contreras Lorenzini, Jota Mombaça (1991), Michelle Mattiuzzi (1983), Ayrson Heráclito (1968), Tiago Sant’ana (1990), entre outros.

No fragmento intitulado *A participação e seu devir-revolução*, propomos quatro delineamentos, vizinhanças entre ações para a observação de práticas participativas na contemporaneidade (séc. XXI). Os agrupamentos apresentados partiram da identificação das operações poéticas, táticas utilizadas pelas propositórias para o convite à realização das ações. Articulamos a observação das proposições com os conceitos trabalhados ao longo do texto: *poiesis* decoloniais, *aesthesis* decoloniais, situação, *corpólítica*, supra-sensorialidade, saber-do-corpo, *transverberação*, ‘exercício experimental da liberdade’, entre outros. Ademais, trabalhamos diretamente sobre a hipótese de nossa investigação: rastreamos nas práticas como a abertura à *poiesis* significa também um convite à projetar futuros desviantes, processos de singularização, de revolução e criação de outros mundos (em nosso mundo) possíveis.

A destruição do mundo como um único mundo possível é o que nos permite a participação. (Suely Rolnik)

Na primeira seção dedicamo-nos à observação de ações que investem na força poética do encontro, investigando no diálogo entre propositories e participantes a possibilidade de criação conjunta. A noção de *transverberação*, proposta por Suely Rolnik, é utilizada para dar nome à natureza da experiência proposta por estas ações. A segunda seção apresenta ações em que propositories oferecem seus corpos como meio e suporte para a poética do ato. Corpos que se abrem à ação violenta da criação, testando os limites da participação e evidenciando as inscrições corpográficas de propositories e participantes (*corpólítica*). Observaremos ações deflagradas pela relação de participantes com *probjetos* - objetos por fazer - ‘organismos de pura potência’ para a experiência sensível. Estruturas abertas à gestos poéticos, à vivência, à transformação, convites à ação - que são sempre uma descoberta. Por último, a seção final deste fragmento é dedicada a proposições acionadas de forma coletiva. Identificando a convocatória como tática explorada em ações de alta potência de proliferação estudadas no fragmento *Poiesis decoloniais e participação*, aqui, observamos ações de vocação coletiva na contemporaneidade.

Nas Proposições^{****7} dispersas entre os fragmentos da tese abordaremos algumas ações elaboradas nos anos de doutoramento – cada uma delas está identificada por uma cor em nosso sumário; práticas que ecoam afetos, atravessamentos, reflexões surgidas no percurso da investigação. Características dos agrupamentos propostos no fragmento *A participação e seu devir-revolução* da tese, encontram-se de distintas formas e intensidades nas ações, permitindo-nos identificar sua fluidez. Importante sublinhar a pluralidade de momentos em que estas ações foram gestadas. A primeira delas ocorreu após a escrita do projeto, as noções de ação, participação, situação, proposição, *probjeto* e percepção criativa estavam orbitando meu fazer-pensar e resultaram na proposição *Acción de cargar un objeto en un trayecto urbano con la ayuda de transeuntes* (2017, vide p.77).

A segunda, *Tinta sobre pele* (2018, vide p.157), situa-se ainda num período inicial da investigação. Neste momento, conceitos como colonialidade do poder, do saber e do ser, colonialidade de gênero, *corpólítica*, desobediência epistêmica e estética, corpo-vibrátil, entre outros, entraram em meu mapa conceitual e de afetos, transverberando

e transformando-se em poética de ação. A experiência de elaboração e acionamento destas propostas em meu corpo foi central para a constituição de um olhar sobre as práticas estudadas na tese e no desenvolvimento dos procedimentos de observação destas.

Nas ações realizadas em 2019, *ReJunte* (vide p.199), *Balsa* (vide p.251), *Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique* (vide p.251) e *Oficina-mutirão de Arquiteturas Impossíveis* (vide p.299), o diagrama conceitual da pesquisa já estava traçado, as noções de *poiesis decoloniais*, vivência supra-sensorial, saber-do-corpo, *transverberação*, polinização, etc., já se constituíam como palavra escrita e de forma direta fizeram-se presentes nas proposições. Contudo, estas relações não se estabeleceram de forma prévia. Foi a agência mesma das ações que as trouxe para o interior desta investigação, tornando ainda mais tangível a inseparabilidade entre o fazer e o pensar.

Destarte, as ações apresentadas não foram desenvolvidas para ‘experimental’ questões identificadas em proposições de outros artistas. Nem mesmo foram elaboradas como ‘vivências’ práticas de seus conceitos. Ao realizar este breve resgate – de minhas práticas nos últimos anos – e ao reconhecer como as questões aqui estudadas reverberaram em minhas proposições, revelou-se a necessidade de incorporá-las ao texto. Nesse sentido, evidencia-se que a pesquisa, como um todo, partiu daquele ‘ponto de interrogação’ - como expressa Rolnik (2013) - em sua ‘vontade de potência’, estes afetos de mundo em meu corpo. Assim, o processo deu-se de forma imbricada, a dinâmica deste fazer-pensar conduziu os quatro anos de pesquisa tornando necessária a articulação entre palavra e ação.

7 As proposições são também fragmentos intervalares que aglutinam uma série de questões e engendram outras tantas. Estão identificadas por cores para explicitar seu caráter intervalar proposto no interior da tese, bem como para evidenciar a relação de pertencimento a um grupo de ações que aqui chamamos de Proposições.

AESTHESIS DECOLONIAIS E AÇÃO

POÉTICAS DESOBEDENTES NA
ARTE CONTEMPORÂNEA: POR OUTRAS
DIMENSÕES DE SENTIDO E DO SENTIR

Descolonizar a dimensão da arte implica descolonizar o olhar, o ouvir, a corporalidade, a pele. Descolonizar a arte implica abandonar a ideia de que a arte é mensurável, classificável, hierarquizável...

Alex Schlenker, 2019

O interesse por uma abordagem decolonial⁸ na reflexão em torno a nosso objeto de pesquisa – ações participativas – surge de uma série de questões. Primeiramente, pelo delineamento proposto em nosso estudo, ações de artistas latino-americanos, bem como por observar a inadequação e consequente impossibilidade de pensarmos nossa estética com as ferramentas teóricas oriundas de uma tradição

8 A diferença dos termos ‘descolonial’ e ‘decolonial’ é introduzida pela teórica Catherine Walsh e pode ser encontrada na introdução do livro *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época* (2009). A autora marca a diferença entre os dois identificando a ‘decolonialidade’ como chave do pensamento pós-colonial latino-americano. A autora defende o uso do prefixo ‘de’ em seu sentido de negação e oposição no espanhol. A ruptura pretendida marca a distinção das lutas de ‘descolonização’, que intencionavam a independência dos Estados-nação do controle da autoridade política das metrópoles sobre as colônias. Já a ‘decolonialidade’, como defende Walsh, refere-se à libertação dos domínios da colonialidade do poder, persistentes até os dias de hoje. No entanto, como nos esclarece Walter Mignolo “*lo crucial es que el uso del término en cualquiera de sus caras y en nuestro proyecto es parte del sintagma modernidade/colonialidad*” (apud GÓMEZ, 2015, p.355). O autor utiliza ambos os termos, a depender do contexto. Em nossa pesquisa articulamos contribuições de pensadores que empregam ambos, decolonial e descolonial, para refletir sobre as práticas que confrontam os pilares da hegemonia ocidental, tanto epistêmica, quanto política. Assim usaremos o ‘decolonial’ para adjetivar tal projeto/opção e a descolonização como verbo para referirmo-nos ao processo e à ação de libertação dos domínios da colonialidade do poder.

artística fundada na retórica da modernidade⁹. Por outro lado, por intuir que a participação aqui investigada opera na liberação tanto de um imaginário construído com base na herança colonial e perpetuada pelo capitalismo, quanto – e principalmente - na desobstrução do acesso aos saberes-do-vivo¹⁰. Defendemos aqui as ações participativas como uma forma – dentre as múltiplas possíveis - de descolonizar o pensar (*pensamento decolonial*) e o fazer (*opção decolonial*¹¹) arte no contexto latino-americano. A seção inicia-se com uma introdução ao pensamento decolonial para, em seguida, adensar a reflexão em torno das nossas *aesthesis*, principalmente na arte contemporânea.

Tendo como ponto de partida a formação de uma rede latino-americana, conhecida como *modernidad/colonialidad*¹², os estudos decoloniais constituem-se como uma opção, dentre as teorias pós-coloniais¹³, radical e crítica às categorias de pensamento dominantes

9 Impossibilidade de pensarmos nossas experiências artísticas com argumentos, discussões, conceitos, etc., conectados a um *locus* de enunciação outro. É importante frisar a pertinência da utilização, diálogo e tensionamento das múltiplas vozes, inseridas em múltiplos contextos e situações. Entretanto, é também fundamental compreender que não é o mesmo realizar proposições artísticas - quaisquer que sejam - no Bailique (AP-BR), em Buenos Aires (AR), em Paris (FR), ou em Salvador (BA-BR). As motivações para a realização das ações, suas implicações, as condições de fruição são completamente distintas. Múltiplos aspectos em torno desta reflexão serão abordados ao longo da tese.

10 ‘Saber-do-vivo’, ‘saber-do-corpo’, ‘corpo-que-sabe’, ‘corpo vibrátil’ ou ‘pulsional’ são termos utilizados por Suely Rolnik para dar nome à nossa capacidade de apreensão do mundo como um campo vivo de forças que supera o campo das representações. Tal manifesta-se como saber extrapessoal - dimensão intensiva, não visível, força vital e potência de pensamento e criação.

11 Walter Mignolo identifica a opção decolonial como uma dentre as opções epistêmico-ideológicas da contemporaneidade. As demais opções reconhecidas por ele são a *re-occidentalización*, *des-occidentalización* e *re-orientación* da esquerda europeia. Para maior entendimento destas opções consultar o livro com prefácio do teórico, *Estética y opción Decolonial* (2012).

12 O termo deriva da premissa de que a colonialidade é parte constitutiva da modernidade e não advinda desta. Modernidade e colonialidade são, então, duas caras da mesma moeda. Ao mesmo tempo, a barra (“/”) que separa os termos sugere o ‘trans’, “para além de” (GÓMEZ, 2015, p.354). O pensamento desenvolvido, conversa com as ideias do Grupo Sul Asiático de Estudos Subalternos, no entanto traz as discussões para as particularidades dos sistemas coloniais estabelecidos nas diversas localidades da América Latina. Sendo assim, a opção decolonial é por si só múltipla, pois não envolve somente uma epistemologia alternativa, mas a convivência entre múltiplas formas de pensamento.

13 As teorias pós-coloniais têm como marcos argumentativos fundacionais os textos produzidos pelos martiniquenses Frantz Fanon e Aimé Césaire, bem como por Albert Memmi. As ideias sobre a construção dos povos colonizados como ‘o Outro’ contidas no livro *Orientalismo, O Oriente como construção do Ocidente* (1978) do teórico palestino Edward Said, são consoantes às denúncias contidas nas obras *Os condenados da terra* (1961) de Fanon, *Discurso sobre o colonialismo* (1950) de Césaire e *Retrato do colonizado*

no estabelecimento do sistema-mundo moderno. Utilizaremos algumas de suas contribuições no desenvolvimento de formas de pensamento no horizonte latino-americano, para refletirmos sobre as nossas práticas simbólicas a partir das teorias desenvolvidas por pensadores como Walter Mignolo, Rolando Vázquez, Silvia Rivera Cusicanqui, Pedro Pablo Gómez, Alex Schlenker, Suely Rolnik, entre outros. Entendemos que algumas noções elaboradas com base nestas perspectivas oferecem chaves de análise para a teorização das ações participativas, compreendendo estas experiências como formas de impulsar gestos de criação, contribuindo, em consequência, com o processo de descolonização das subjetividades.

Os estudos compreendidos na perspectiva da colonialidade do poder¹⁴ partem da aceitação da colonialidade como condição do estabelecimento da modernidade e seu princípio fundante. Analisam as consequências da conquista ibérica da América Latina em diversos âmbitos, entre eles, na configuração dos saberes, conhecimentos, representações, bem como das subjetividades. Como afirma o pensador venezuelano Edgardo Lander (2000, p.16): “Com o início do colonialismo na América começa não só a organização colonial do mundo, mas - simultaneamente - a constituição colonial do conhecimento, línguas, memória e imaginação”¹⁵. Consolida-se, então, a Europa como exemplo civilizatório a ser seguido e referente a ser alcançado. Como veremos, as subjetividades resultantes destas

precedido de retrato do colonizador (1947) de Memmi. Outro ponto de inflexão na disseminação das perspectivas pós-colonialistas, é o texto de Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?* (1985).

14 O conceito de colonialidade do poder desdobrou-se em múltiplos para dar conta das diversas camadas de dominação da matriz colonial do poder, entre elas: o controle da economia, da autoridade, da natureza, do gênero e sexualidade, bem como da subjetividade e do conhecimento (QUIJANO, 2009). A noção de ‘colonialidade do saber’, inicialmente utilizada por Edgardo Lander (2000), refere-se à camada da colonialidade que atua na esfera do conhecimento e das subjetividades, operando na construção e consolidação de um referencial epistemológico hegemônico, totalizante, universal e, portanto, modelando os saberes, diferenciando, nivelando, excluindo e deslegitimando conhecimentos. Ao compreendermos que no paradigma de pensamento da modernidade/colonialidade o ‘ser’ advém do ‘pensar’ e ‘pensar’ equivale a reproduzir o modelo de conhecimento hegemônico, evidencia-se que a colonialidade do poder e do saber engendram a colonialidade do ser (MIGNOLO, 2003). Nas palavras de Maldonado-Torres (2007, p.130): “*la colonialidad del saber tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de producción del conocimiento en la reproducción de pensamientos coloniales, la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje*”.

15 “*Con el inicio del colonialismo en América comienza no sólo la organización colonial del mundo sino – simultáneamente- la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario*” (LANDER, 2000, p.16).

políticas civilizatórias, Suely Rolnik chama de ‘inconsciente colonial-capitalístico’¹⁶, próprias ao ‘sujeito colonial’¹⁷.

Como identifica Lander (2000), o dualismo mente/corpo esvaziou mundo e corpo de significados. A superioridade da mente, da razão, justificou a exploração do mundo e dos corpos (corpos tidos como ‘não pensantes’ pelo paradigma da modernidade) como ‘coisas’. Enquanto o mundo, como vivo, era parte da experiência de corpo dos povos colonizados, o sujeito da razão está deles alienado – descontextualizado e descorporeizado - desenvolvendo os instrumentos de análise, conceituação, organização e representação que justificaram a negação ontológica da diferença, sua subalternização, propriedade e exploração. A separação entre os domínios da ciência, moralidade e arte (HABERMAS, 1989) resultou em inúmeros processos de epistemicídio, hierarquização dos conhecimentos, fragmentação das experiências, exclusão de práticas e, fundamentalmente, no anestesiamiento do ‘saber-do-vivo’.

O pensamento decolonial objetiva a identificação dos domínios de controle da matriz colonial de poder para, assim, possibilitar a superação de suas estruturas de sujeição. Nesse sentido, a luta pela descolonização não pressupõe somente oposição, mas a possibilidade de criação e transformação. Se por um lado o colonialismo como sistema de dominação político foi superado, a colonialidade não. O colonialismo é anterior à colonialidade e não implica hierarquias de poder fundadas na diferenciação racial, ou de gênero. A colonialidade



16 O conceito é utilizado por Rolnik (2018a, p.109) há mais de uma década para referir-se ao “regime de inconsciente próprio ao sistema no poder no Ocidente há cinco séculos (hoje no poder no conjunto do planeta)”. A autora afirma que a noção tem dupla origem, primeiramente, na utilização de Frantz Fanon que abordava o ‘inconsciente colonial’, e em Félix Guattari, que falava em ‘inconsciente capitalístico’. A autora utiliza também a noção composta de ‘inconsciente colonial racializante capitalístico’, no entanto compreendemos que a abordagem do ‘inconsciente colonial’ já contém a divisão racial como marca de sua origem.

17 Demais adjetivos utilizados por Rolnik (2020) para caracterizar o sujeito produzido por esta política são ‘sujeito atado’, ‘em bloco’, ‘blindado’, ‘cindido’ e ‘genérico’. Seu oposto, o ‘sujeito decolonial’ é marcado por ser um ‘sujeito-em-processo’, ‘em obra’, ‘autopoiético’, ‘singular’, ‘à altura da pulsão’ e ‘insurrecional’.

é, portanto, o padrão de poder que se perpetua¹⁸ ao colonialismo¹⁹.

De forma crescente, a esfera da estética foi entrando nos debates em torno da colonialidade, tendo o termo ‘estéticas decoloniais’ sido utilizado pela primeira vez pelo artista e pesquisador colombiano Adolfo Albán Achinte em 2003 (MIGNOLO, 2018). Em texto introdutório ao pensamento estético decolonial, Mignolo e o sociólogo mexicano Rolando Vázquez reconhecem que o projeto modernidade/colonialidade envolve o controle de todas as esferas da vida, indo da economia à política, do conhecimento ao imaginário, assim como a imposição de um controle sobre os sentidos e percepção (MIGNOLO; VÁZQUEZ, 2013). A partir deste entendimento, os teóricos optam pela utilização do termo *aesthesis* à estética. Entre as definições do termo *aesthesis* encontram-se ‘percepção’, ‘dados dos sentidos’, ‘experiência sensorial’, ‘sensação’, ‘sinestesia’, entre outros. A utilização do termo visa também tensionar o privilégio dado aos discursos visuais pela estética ocidental ‘oculocêntrica’, a partir da percepção de como as imagens atuam como instrumentos de regulação das subjetividades, sobretudo na atualidade. Ana Casal (2020, p.2), artista e investigadora argentina, postula o privilégio conferido à visão – e anulação dos demais sentidos - como aspecto central da dominação da modernidade:

O sentido da visão mantém uma correspondência [...] com o sujeito universal e com todos os outros termos hierarquizados dos binarismos tradicionais – cultura, mente, razão – em oposição aos termos subordinados que caem como resto: natureza, corpo, emoção, sensibilidade e os sentidos da audição, tato, olfato, gosto²⁰.

↳ CORAZONAR / Sentir pensar (Fels Bardo)

18 O argumento de Quijano encontra consonâncias, por exemplo, no desenvolvimento de Boaventura de Souza Santos acerca do ‘pensamento abissal’, que identifica a manutenção das ‘linhas abissais’ de divisão do mundo considerado humano e sub-humano até os dias atuais (2009), e defende que a luta pela justiça necessita de um pensamento pós-abissal. Importante ressaltar que adotamos o termo ‘colonialidade’ em nossa pesquisa acreditando que sua vasta utilização ampliou os debates em torno do domínio perpetuado pelo eurocentrismo. No entanto, compreendemos que noções como ‘colonialismo interno’ – anterior à noção de colonialidade do poder - empregadas por pensadores como Silvia Rivera Cusicanqui, dão conta do debate em torno da vigência da situação de colonização em nossas sociedades.

19 A colonialidade se prolonga na atualidade em seus diversos âmbitos de existência, entre eles, na arte. Como conclui o pesquisador colombiano Dr. Pedro Pablo Gómez Moreno, “El accionar colonial del arte – al comienzo regulado por preceptos teológicos y posteriormente por la estética moderna, no se terminará con las ‘independencias’ del siglo XIX, pues se prolongará hasta nuestros días.” (GÓMEZ, 2015, p.38)

20 “El sentido de la vista mantiene una correspondencia [...] con ese sujeto universal y con todos los otros términos jerarquizados de los binarismos tradicionales – cultura, mente, razón – en oposición a los términos subordinados que caen como resto: naturaleza, cuerpo, emoción,

Além disso, a colonização da estética deu-se na obstrução daquilo que extrapola as capacidades de percepção de nossos órgãos do sentido, no anestesiamiento de nossa capacidade de sermos afetados como vivos “na potência de ser afetado por aquilo que o olho vê, a potência do ouvido ser afetado por aquilo que ouve, é uma outra camada, outra dimensão dos órgãos do sentido”²¹ (ROLNIK, 2013). Assim, o resgate de experiências corporais, de caráter *supra-sensorial*²², como propostas por Hélio Oiticica, bem como por Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Regina Vater (1943), Nelson Leirner (1932), Graciela Carnevale (1942), entre outres, sugere possíveis operações de desobediência estética, ao dismantelar, em primeira instância, a dicotomia sujeito-objeto que orienta o reconhecimento de obras de arte como exterioridade, peças para contemplação. Essas e outras experiências participativas das décadas de 1960/1970/1980 serão exploradas ao longo da tese e postas em relação às propostas da contemporaneidade.

A conceituação em torno da estética decolonial foi inicialmente desenvolvida pelo intelectual colombiano Adolfo Albán Achinte em 2003. Dialogando com suas ideias, Mignolo e Vázquez propuseram resgatar o termo grego *aesthesis*. Assim, o próprio termo ‘estética’ começou a ser problematizado, pois a noção e sua conceituação universalista foram extensamente utilizadas na construção de um cânone regulador dos modos de estar, sentir e perceber o mundo (VÁZQUEZ, 2016). Ao diferenciar os termos *aestheTic* e *aestheSis*, Mignolo e Vázquez concluem:

O primeiro é um conceito que agora pertence à esfera da filosofia; o segundo à linguagem em geral, em qualquer idioma. Então, se a estética é de fato uma estética moderna/colonial e uma normatividade que colonizou os sentidos, a *aestheSis* decolonial tornou-se a crítica e

sensibilidad y los sentidos del oído, tacto, olfato, gusto.”

21 Palestra de Suely Rolnik de título *O retorno do corpo-que-sabe*, apresentada no Sesc Vila Mariana, na ocasião de abertura do 8 Encontro do Hemispheric Institute. Disponível em: <<http://hidvl.nyu.edu/video/s4mw6pqr.html>>.

22 Utilizamos o conceito supra-sensorial, desenvolvido por Hélio Oiticica em 1967, para referirmo-nos à vivência de propostas que consistem em “tentativas de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos. [...] São dirigidas aos sentidos, para através deles, da ‘percepção total’, levar o indivíduo a uma supra-sensação, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais” (OITICICA, 1986, p.104).

prática artística que visa decolonizar os sentidos, isto é, libertá-los dos regulamentos modernos, pós-modernos e altermodernos da estética.²³ (MIGNOLO;VÁZQUEZ, 2013)

Na perspectiva das *aesthesis* decoloniais, podemos observar práticas que desafiam e transgridem a estética hegemônica, nomeadamente, a estética (MIGNOLO; VÁZQUEZ, 2013). Por um lado, buscando legitimar saberes culturais e simbólicos invisibilizados, ‘resgatando’ sua potência silenciada, projetando-os e gerando condições de resistência, por outro, examinando de forma crítica as artes contemporâneas que, como reconhece Suely Rolnik (2018a, p.35), apesar de terem em sua essência a potência micropolítica²⁴ de reapropriação de nossas forças vitais – anesthesiadas pelo inconsciente colonial - “encontram-se dela destituídas em favor de sua cafetinagem pelo capital”. Destaca-se também a utilização do plural, *aesthesis*, diferenciando-se do uso singular de estética, declarando seu caráter plural. É com base nesta visão que observamos as práticas participativas na perspectiva pluriversal²⁵ das *aesthesis* decoloniais, como intervenção crítica à regulação hegemônica e homogeneizadora da estética moderna (MIGNOLO; VÁZQUEZ, 2013).

A estética, como filosofia da arte desenvolvida a partir do século XVIII, foi utilizada não somente como referencial para o desenvolvimento reflexivo sobre nossos trabalhos artísticos, mas também como ponto de vista para o estudo da nossa realidade: “A perspectiva do conhecimento eurocêntrico opera como um espelho que distorce o que reflete [...] Dessa forma continuamos a ser o que não somos”²⁶ (QUIJANO, 2000, p.225). É na identificação desta deformação – de nossa ótica de conhecimento e nossas experiências – que o

23 “The first is a concept that now belongs to the sphere of philosophy; the second to language in general, in any language. Thus, if *aestheTics* is indeed modern/colonial *aestheTics* and a normativity that colonized the senses, decolonial *aestheSis* has become the critique and artistic practices that aim to decolonize the senses, that is, to liberate them from the regulations of modern, postmodern, and altermodern *aestheTics*” (MIGNOLO; VÁZQUEZ, 2013).

24 O ensaio *Insurgências Macro e Micropolíticas*, de Suely Rolnik (2018a, p.118), define com clareza as diferenças entre as esferas macro e micropolíticas. Utilizando as palavras da autora, a micropolítica constitui-se como a “esfera das formações do inconsciente no campo social que definem os modos de existência e às quais correspondem uma certa política dominante de subjetivação e sua respectiva política de desejo”.

25 A ‘pluriversalidade’ vai de encontro à ‘universalidade’ como paradigma do pensamento moderno/colonial. Implica o desprendimento do modelo de pensamento universal abstrato para entender-se como uma das opções localizadas e concretas disponíveis na contemporaneidade.

26 “La perspectiva eurocéntrica de conocimiento opera como un espejo que distorsiona lo que refleja [...] De esa manera seguimos siendo lo que no somos.” (QUIJANO, 2000, p.225)

EURO SOMATECA (de las Yon Pina, Monvó)

pensamento/prática decolonial convoca-nos à criação/utilização de critérios de análise próprios que recuperem as dimensões de sentido e do sentir contidas na noção de *aesthesis*: “é necessário voltar a entender que a experiência de vida é traduzida em formas estéticas. Não aquele estético entendido como belo, mas sim como o que interpela os sentidos, a *aesthesis*” (SCHLENKER, 2019, p. 29). É preciso destacar também que, como em qualquer regime, “é o modo de subjetivação que nele se produz o que lhe confere consistência existencial, sem a qual ele não se sustentaria; um não vai sem o outro” (ROLNIK, 2018a, p.35).

Convergente a essas discussões, Suely Rolnik (2018a) brinda-nos conceitos fundamentais para a reflexão em torno da superação das dinâmicas de opressão que sustentam esse padrão de poder em sua atual modulação²⁷. Convoca a nos reapropriarmos de nossas potências de invenção e transformação a partir do reconhecimento das formas em que o ‘inconsciente colonial cafetinístico’ incide em nossas experiências de mundo, provocando efeitos em nossos corpos: “Isto implica na desidentificação com os modos de vida que o regime constrói no lugar daqueles que devastou, a fim de que possamos desertá-los - não para voltar às formas do passado, mas para inventar outras, em função dos germens de futuros incubados no presente” (ROLNIK, 2018a, p.89). Em suma, convida-nos a compreender que outros mundos já existiram, que vivem virtualmente e que, por isso, são possíveis. É, então, essencial que cada uma de nós esteja eticamente implicada nas ações de deslocamento da atual política de subjetivação. Nesta investigação, defendemos e investimos na arte como potência para a criação destes desvios.

Observemos brevemente duas ações participativas que ajudam-nos a elucidar estas questões. Em *Evento dos Nós* (1973), Regina Vater propõe uma ação em espaço público, disponibilizando material – cordas - em abundância para ser explorado livremente e criativamente por participantes (fig.1). A artista realizou uma ‘tarde da criatividade’ na Praça Nossa Senhora da Paz em Ipanema (RJ), tendo intensa participação de transeuntes. A temática dos ‘nós’ era uma constante na poética de Vater desde 1971, e redimensionou-se no contato com os ‘nós’ realizados e desatados coletivamente. Assim, ‘nós’ torna-se a coletividade (pronomes pessoais da primeira pessoa do plural) e amarração para ser feita e/ou desfeita. A partir da relação com as cordas diversas ações foram realizadas por participantes - em diálogo com



Fig. 01
Evento dos nós (1973), Regina Vater.
Disponível em:
<<https://vimeo.com/294945494>>



Fig. 02
O que te prende, mulher (2015),
Coletivo Rubro Obsceno
Disponível em:
<<https://vimeo.com/121745090>>

As Imagens evidenciam a centralidade do corpo, do ato, coletivização e compartilhamento dos meios para a realização da ação.

‘provocações’ e perguntas como: “Quais são os nós de sua vida? Você acha que uma pessoa pode viver amarrada? Você se sente amarrado? O que te amarra na vida?”²⁸ - chegando inclusive a imobilizar completamente um homem e colocar um plástico escrito: *made in Brasil*, imagem contundente da época e gerada pela participação coletiva.

Como veremos ao longo da tese, esta ação contém diversas características comuns às práticas que aqui postulamos como projetos que possibilitam a descolonização da arte - descolonizar a arte para, em consequência, liberar os sentidos. O acionamento de fazeres corporais, a utilização de elementos ordinários; a coletivização dos meios e técnicas; a imbricação da ação com o cotidiano da cidade; a abertura à realização por todes presentes; a instauração de um espaço de liberdade para a criação/transformação coletiva e, sobretudo, a emergência discursiva gerada por essa relação criadora, a exemplo do *made in Brasil* estampado num corpo totalmente amarrado.

A proposta *O que te prende, mulher?*²⁹ (2015), do Coletivo Rubro Obsceno, também trabalha com a dupla dimensão dos ‘nós’- ‘nós’ como o que está preso e ‘nós’ como coletividade (fig.2). Neste caso, os nós não são feitos, mas soltos pelas participantes. De acordo com a artista Stela Fischer (2017, p.238), uma das proponentes e integrantes do grupo, o objetivo era promover uma ‘libertação simbólica’ por meio de “redes temporárias para operar um momento de troca, interação e compartilhamento de subjetividades”. A ação foi igualmente feita em espaço público, ativada pela utilização de materiais prosaicos – caneta, papel e tecido - por participantes/transeuntes, etc. No entanto, em *O que te prende, mulher?* somente mulheres eram convidadas a participar e a temática endereçava problemáticas femininas, delineamento constante em ações que abordam de forma mais ou menos direta questões acerca da colonialidade de gênero³⁰.

28 Registro da ação *Nós*, 4’43’, realizado por Hugo Denizart e Sérgio da Matta (16 de setembro 1973, Rio de Janeiro). Disponível em: <<https://vimeo.com/294945494>>. Acesso em: 03 mar.2020.

29 Registro da ação *O que te prende, mulher?* (2015). Disponível em <<https://vimeo.com/121745090>>. Acesso em: 03 mar.2020.

30 O conceito de colonialidade de gênero é central nas lutas dos feminismos decoloniais que teve como uma de suas figuras chave a pesquisadora María Lugones. De acordo com a pensadora argentina, as categorias de gênero foram criadas e impostas pelo sistema moderno/colonial. A colonialidade incide na diferenciação e universalização das categorias de gênero. A autora investigou a interseção entre raça, classe, gênero e sexualidade para compreender as violências sistemáticas que o sistema patriarcal e branco empreendem principalmente sobre as mulheres negras. Para compreender a

27 Nos dedicaremos ao desenvolvimento de algumas destas noções na seção 2.1.

Ambas ações intervêm no cotidiano das cidades e instauram espaços de criação, sem se preocupar, inclusive, em se definirem enquanto ‘arte’. Não se anuncia o início de um espetáculo, ou existem placas com os títulos, autoria, materiais, técnicas, etc. Por outro lado, não é rara a reação de rechaço e/ou falta de compreensão de propostas como estas quando declaradas como arte. O provocativo título do livro de Fernando Cocchiarale, *Quem tem medo de arte contemporânea?* (2006, p.11), refere-se a essa não aceitação da arte contemporânea e explica: “A maioria diz não entendê-la, por achá-la estranha àquilo que consideram arte”. É nesta necessidade de ‘entendimento’ que Cocchiarale identifica a concepção de arte na modernidade e que sobrevive nos dias de hoje. É no Renascimento italiano que a noção de arte se estabelece e se diferencia do artesanato. É fruto de uma concepção racional, uma elaboração determinada pela atividade intelectual que se materializa em objeto/obra. Como vemos, a racionalidade dualista do ‘pacote’ modernidade/colonialidade se impõe também na arte, assim, ainda hoje, busca-se ‘entender’ as produções artísticas. Como identifica Walter Mignolo (2017, p.12):

[...] a literatura e a pintura estabeleceram as regras para o julgamento e a avaliação das expressões escritas e das figurações visuais não somente na Europa, mas, acima de tudo, no mundo não europeu. [...] Esse fundamento foi crucial no século XVI, quando homens e instituições europeias começaram a povoar as Américas, fundando universidades e estabelecendo um sistema de conhecimento, treinando os índios para pintar igrejas e para legitimar os princípios e práticas artísticas que eram conectados ao simbólico, no controle da autoridade, e do econômico, na cumplicidade mútua entre a riqueza econômica e os esplendores das artes.

Os suportes pictórico e escultórico contêm códigos que os inscrevem num horizonte de possíveis na acepção que ainda hoje se tem de arte, mesmo quando rompem com os esquemas de representação. Um ‘leigo’ que entra no museu e vê uma action painting de Jackson

colonialidade de gênero é preciso identificar sua dimensão interseccional, reivindicando a colonialidade de gênero como central no pensamento e prática decoloniais, *pari passu* à ideia de raça. Convergem com esta posição diversas pensadoras, como Suely Rolnik (2018a, p.120) que esclarece: “O confinamento da sexualidade no modelo heteronormativo, patriarcal e nas categorias de gênero supostamente universais é a base do confinamento da força vital em todos os demais domínios da atividade humana”. Nesse sentido, evidencia-se que também na arte as categorias de gênero incidem e validam as práticas: “a diferença de valor entre masculino e feminino e a diferença de valor entre arte e artesanato que se equivalem” (LEME, 2019, p.18)

Fig. 03, 04 e 05
New Look (1956), Flávio de
 Carvalho; *Projeto cédula*
 (1976), Cildo Meireles; *Trouxas*
Ensanguentadas, Artur Barrio
 Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35706/flavio-de-carvalho-na-rua-com-traje-new-look>;
<http://memoriasdaditadura.org.br/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-cedula-1975-de-cildo-meireles/cedula-cildo-meireles/>;
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio>.

Experiências desobedientes com múltiplos formatos e materiais que se efetuam no espaço público condensando diferentes gestos de resistência e denúncia.



Pollock provavelmente reconhece seu estatuto artístico, mesmo que não a ‘entenda’, ou a desmereça com frases como ‘isso parece pintura de criança’, ou ‘até eu pinto isso’, na expectativa de uma representação ‘virtuosa’. Contudo, o código estabelecido pela tela e a utilização de materiais tradicionais estabelecem um marco. No entanto, ao deparar-se com um homem, na década de 1950, caminhando pelas ruas vestindo uma saia³¹ (fig.3), com estátuas de cabeças ensacadas em São Paulo³², com cédulas escritas: *quem matou Herzog?*³³ (fig.4), com trouxas ensanguentadas no Rio Arrudas em Belo Horizonte³⁴ (fig.5), (entre outros), o que se perde não é mais o referente exterior ao objeto

31 Referência à Experiência nº 3, ou *New Look* (1956) de Flávio de Carvalho (1899-1973).

32 Referência aos Ensacamentos (1979), intervenções do grupo 3NÓS3.

33 Referência ao projeto cédula das inserções em circuitos ideológicos (1970) de Cildo Meireles (1948).

34 Referência às Trouxas Ensanguentadas (1970), do projeto Situações de Artur Barrio (1945).

- que já não está representado, senão apresentado - mas o parâmetro de arte nas dimensões de autoria, beleza, formalidade, plasticidade, materialidade, etc. Seriam estes exemplos da arte contemporânea na América Latina? Se sim, poderiam ser pensados a partir da perspectiva das *aesthesis* decoloniais? É importante afirmá-los como arte?

Os sucessivos movimentos na história da arte engendraram o que hoje é a arte contemporânea, uma arte não mais de ruptura, mas em que ‘tudo pode ser arte’, havendo uma “ampliação do campo do ‘artificável’ (se nos permite neologismo), sob o lema de que tudo pode ser considerado arte”³⁵ (LONGONI, MESTMAN, 2010, p.59). Cocchiarale localiza o início do que se deu a entender como arte contemporânea na *Pop Art*. Supõe que se poderia situá-la em outro momento, mas presume o *Pop* como um dos começos possíveis, em consonância a pensadores como Arthur Danto (1997) e Mário Pedrosa (1991). Para o autor, em realidade, não interessa quando a arte contemporânea ‘inicia-se’, mas que “o que chamamos de arte tem 500 anos e, eu diria, está acabando, está virando outra coisa que chamamos de arte contemporânea” (2006, p.44). Já a pesquisadora e curadora argentina Andrea Giunta (2014), ao discorrer sobre a arte contemporânea desde³⁶ a América Latina, vê na sucessão característica de genealogias da história arte, uma redução da sofisticação das noções, conceitos e estratégias que marcam uma nova história da arte ‘desde a América Latina’.

Assim como Cocchiarale, Andrea Giunta (2014, p.10) concebe múltiplas possibilidades para seu ‘início’, identificando a arte concreta como um ponto de transição central: “é quando o mundo real irrompe no mundo da obra. A violenta penetração dos materiais da vida [...] objetos, os corpos reais, o suor, os fluidos, o lixo, os sons [...]”³⁷ (p.10).

35 “ampliación del campo de lo “artificable” (si se nos permite el neologismo), bajo el lema de que todo puede ser considerado arte” (LONGONI, MESTMAN, 2010, p.59).

36 Ao utilizarmos a noção de ‘arte desde latinoamérica’, referimo-nos aos postulados do cubano Gerardo Mosquera (2000), que defende o paradigma do *desde* (a partir de) em oposição à arte derivativa dos modelos europeus, ou à arte de afirmação identitária. Ao defender uma arte *desde América Latina*, o autor reconhece a inserção de nossa produção artística no cenário ‘internacional’, quadro que vem aderindo às diferenças (mesmo com as contradições, assimetrias e direcionamentos desta inserção). Para aprofundar esta questão, indicamos a leitura da conferência *Contra el arte latino-americano*, publicada na Revista Ramona (ed.91) em 2009 na edição intitulada *¿Podemos seguir hablando de arte latinoamericano?*

37 “Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden”. (GIUNTA, 2014, p.10)

Propõe o experimentalismo característico da década de 1960 como outra possibilidade, com a vida cada vez mais imbricada com a arte, assim como a política e a participação. Em consonância à Giunta, utilizamos as propostas artísticas conceitualistas como nosso ponto nodal para a observação das práticas contemporâneas. Por um lado, por desobedecerem aos pressupostos artísticos contidos nos ideais das ‘belas artes’, e por outro, por seus ecos nas propostas atuais. A arte contemporânea, em sua pluralidade, vem se constituindo num processo de desafio às definições, à lógica evolutiva da modernidade, aos espaços de exibição legitimados, às formas estanque, gerando um terreno fértil para os pensamentos acerca das *aesthesis* decoloniais.

Ações desobedientes como as supracitadas abrem fissuras no campo das artes e possibilitam a emergência de *aesthesis* decoloniais, desobedientes à estética, indisciplinadas³⁸ às categorias artísticas, utilizando as palavras do manifesto do coletivo paulista Viajou sem Passaporte (1980): “acabar com a mística das técnicas, dos dons (divinos ou não) que separam arbitrariamente os que sabem dos que não sabem, os que podem dos que não podem, os que fazem dos que tragam” (apud MESQUITA et al., 2012, p.169).

Assim, expressões artísticas não circunscritas nas tradicionais disciplinas abrem-se à possibilidade de surgimento de poéticas decoloniais. É possível reconhecer na criação de diversas artistas do campo das ações corporais e da participação, a elaboração de enunciados simbólicos que apontam à *aesthesis* decoloniais, como veremos mais adiante. Como afirma Walter Mignolo (2010b, p.25) “são as instalações e os processos performativos decoloniais que forçam a descolonização da história e crítica da arte e a construção das estéticas decoloniais”³⁹. Mignolo chama atenção ao fato de que a realização das obras é o alicerce para a descolonização da crítica e da teoria das

38 Por indisciplinada entende-se a não vinculação da opção decolonial a nenhuma disciplina, método ou modelo de pensamento definido e definitivo, apontando à necessidade de descolonização da produção de conhecimento. Em torno da indisciplinabilidade dentro da perspectiva da opção decolonial encontra-se desenvolvida a obra *Indisciplinar las ciencias sociales: Geopolíticas del conocimiento y Colonialidad del poder, perspectivas desde lo andino* (2002). Os textos partem da premissa de que “la tarea actual es indisciplinar las ciencias sociales para acceder a nuevas formas de pensar tanto adentro como afuera de ellas. Nuestro uso de indisciplinar se refiere a la necesidad de hacer evidente el disciplinamiento, la disciplina y las formaciones disciplinarias [...] y hacer resaltar su legado colonial.” (CASTRO-GÓMEZ, et.al, p.13)

39 “son las instalaciones y procesos performativos decoloniales los que fuerzan la descolonización de la historia y crítica del arte y la construcción de *aesthesis* decoloniales” (MIGNOLO, 2010b, p.25).

artes. É na articulação com a prática e com o olhar sobre esta que nascem formas alternativas de pensamento. Nas palavras do pensador argentino, para descolonizar é necessário “pensar fazendo e fazer pensando”⁴⁰ (MIGNOLO, 2011a, xxiv), em outras palavras, a arte como *práxis* descolonizadora.

Insurgindo-se contra os cânones de beleza fundados pela estética, bem como contra os suportes instituídos e espaços estabelecidos, a artista e ativista chilena, Katia Sepúlveda (1978) realiza *Mestizo es Beautiful* (2015), ação que coloca acento na normatização dos corpos pelos discursos da arte (fig.6). A ação faz referência direta à obra de Marina Abramovic (1946), *Art must be beautiful* (1975), redimensionando a crítica da artista iugoslava para a geopolítica *sudaka*⁴¹. A artista coloca no centro da imagem um corpo feminino que rompe com os padrões de beleza instituídos, afirma sua existência e a ‘beleza’ que lhe foi negada. Convergente a esta discussão, a performer carioca Renata Sampaio apresenta *Duro* (2016) em que realiza uma ação manifesto que corporifica e apresenta-se como metáfora da violência presente nos processos de embranquecimento (fig.7). No trabalho, Sampaio penteia durante um longo tempo os cabelos de forma a ‘alisá-los’. Os fios que caem no processo são oferecidos a les espectadoras mostrando que o cabelo crespo não é duro, mas macio, suave, humano. Ações como estas, insurgem-se contra o ‘disciplinamento colonial do desejo’⁴², e visam abrir fissuras e desvios no pensamento hegemônico explicitando o eurocentrismo como referencial a ser desconstruído e desaprendido.

Como reflete Mignolo, “tudo que foi aprendido é inútil para entender [...]. Assim, você chega à conclusão de que era necessário desaprender o que foi aprendido e reaprender”⁴³ (2010b, p.21). Portanto, faz-se necessário abrir espaços de desvio, possibilitar experiências de

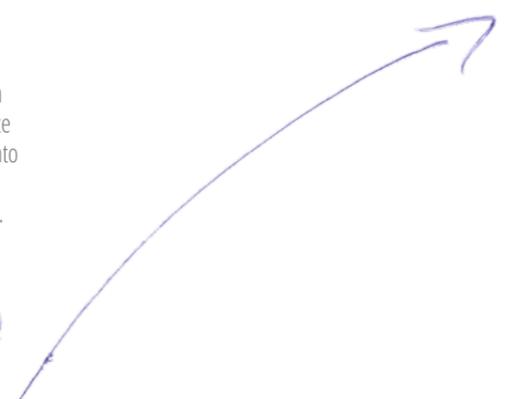


▲ Fig. 06 e 07
Mestizo es Beautiful (2015),
 Katia Sepúlveda; *Duro* (2016),
 Renata Sampaio
 Disponível em:
<https://www.katiasepulveda.com/projects/mestizo-es-beautiful/> e
<http://cargocollective.com/sampaioresnata/Duro>.

Registro de proposições
 indisciplinadas que desvelam
 o racismo e agem no combate
 às políticas de branqueamento
 dos corpos e canonização do
 referente europeu de beleza.

desde

CORPO



desanestesiamento sensível, desobedecer às categorias de pensamento para fazer e compreender *aesthesis* decoloniais. Deste modo, por desobediência estética também entendemos os modos de operar na concepção e fruição de *aesthesis* decoloniais. Em outras palavras, o conjunto de operações criativas que possibilitam a emergência de produções simbólicas indisciplinadas, bem como as condições de assimilação e reflexão sobre estas. Em suma, a desobediência estética como modo de produção, de fruição e de construção do pensamento ao redor das práticas.

Ao propor a desobediência como um, entre os possíveis modos de agir e entender produções artísticas desde a América Latina, não se pretende gerar um modelo de análise, mas de explicitar a necessidade da estética abrir as portas para as *aesthesis* (MIGNOLO, 2015). Afinal, na América Latina produz-se arte de infinitas formas, sendo impossível e indesejável qualquer leitura unificadora. Entretanto, propostas de análise como a de Gerardo Mosquera (2000), ao olhar nossa arte como ‘arte desde América Latina’ afina-se à abordagem das *aesthesis* decoloniais. O autor diferencia ‘arte latino-americana’, ‘arte na América Latina’ e ‘arte desde a América Latina’. De acordo com o pensador cubano:

[...] o contexto é fator básico para os artistas que estabeleceram esta nova perspectiva. Mas seus trabalhos, em vez de nomear, analisar, expressar ou construir contextos, são construídos desde estes. Identidades e ambientes físicos, culturais e sociais agora são mais atuados do que mostrados. São identidades e contextos concorrentes na metalinguagem artística ‘internacional’ e na discussão de questões contemporâneas ‘globais’. [...] A partir do nó de problemas que estamos discutindo, poderíamos delinear uma perspectiva histórica que passaria talvez da ‘arte europeia-revolucionária’ à ‘arte derivada’, à ‘arte latino-americana’, à ‘arte na América Latina’ e à ‘arte desde a América Latina’⁴⁴ (2000).

Mosquera (2000) identifica a performance e a instalação como formas emergentes - principalmente no Brasil, no Chile e na Argentina

44 [...] el contexto es factor básico en los artistas que han establecido la nueva perspectiva. Pero sus obras, más que nombrar, analizar, expresar o construir los contextos, son construidas desde ellos. Las identidades y los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más actuados que mostrados. Son identidades y contextos concurrentes en el metalenguaje artístico ‘internacional’ y en la discusión de temas contemporáneos ‘globales’. [...] A partir del nudo de problemas que hemos venido discutiendo podría bosquejarse una mirada histórica que iría quizás del ‘arte Europeo provinciano’ al ‘arte derivativo’ al ‘arte latinoamericano’ al ‘arte en América Latina’ al ‘arte desde América Latina’. (MOSQUERA, 2000)

40 “thinking and doing and doing while thinking” (MIGNOLO, 2011a, xxiv).

41 Sepúlveda define-se como uma artista transfeminista, *sudaka*, *kuir* e anticolonial. O termo *sudaka* é uma expressão inicialmente utilizada para referir-se de modo depreciativo a latino-americanos, contudo desde a década de 1980 começa a ser assumido como identidade, autoafirmação como estratégia performativa de inversão da posição de enunciação, potência de reversão da injúria.

42 A noção é utilizada pela ativista boliviana María Galindo (1964) em sua abordagem em torno do lugar das mulheres nos processos de dominação colonial, sendo argumento de sua afirmação de ‘no se puede descolonizar sin despatriarcalizar’, título de seu livro publicado em 2013.

43 “todo lo aprendido es inútil para entender [...] Llegas así a la conclusión de que era necesario desaprender lo aprendido y volver a reaprender” (MIGNOLO, 2010b, p.21).

nas décadas de sessenta e setenta – que impulsionaram novas perspectivas no campo artístico, abrindo possibilidades de irrupção de fazeres desde a América Latina. O *boom* da arte minimal-conceitual nestas décadas teve intensa participação da América Latina, que o fez à sua maneira. Não somente lançando mão de recursos formais para projetar discursividades locais, mas gerando uma renovação semântica em que os próprios contextos orientaram os modos de fazer, ‘bússola ética’ guiada por uma pulsão vital⁴⁵ (ROLNIK, 2018a). Também Mignolo (2017) refere-se à instalação e à performance como configurações que possibilitam a execução de enunciados decoloniais. A abertura que estas expressões artísticas proporcionam, por seu caráter indisciplinar, permite que as singularidades emerjam sem necessidade de projetar identidades particularizantes. Nota-se que ambas expressões artísticas são intensamente exploradas como formatos contemporâneos de fazer/pensar arte.

Entretanto, a utilização de uma ou outra linguagem, recurso, suporte, ou expressão, não circunscreve as obras per se como produções dentro ou fora dos cânones artísticos. Nem toda instalação ou performance compreende *práxis* estéticas desobedientes somente por conter, em suas estruturas, elementos formais de ‘ruptura’ com a tradição artística ancorada nos ideais da modernidade. A neutralização das formulações artísticas dissensuais pelas mecânicas de capitalização deve ser constantemente problematizada tendo em vista suas sofisticadas manobras de monetização de todas as experiências de vida. Por outro lado, diversas pinturas, esculturas, textos, peças teatrais, coreografias, etc., provocam fissuras em que germinam discursos/*aesthesis* decoloniais. Isto é, o termo ‘decolonial’ é uma lente crítica que possibilita a compreensão da existência de alternativas a uma estética homogeneizadora. E quando o ‘decolonial’ torna-se tendência? Como manter a tarefa ética da descolonização como prática?

Ao observar os projetos da artista Tanja Ostojic⁴⁶ (1972), Mignolo e

45 Atuando na esfera micropolítica, estas práticas artísticas são conduzidas por um desejo ativo de devolver à vida sua potência de criação, e nesse sentido, são guiadas por uma ‘bússola ética’: “Sua agulha aponta para aquilo que a vida pede como condição para perseverar a cada vez que se vê debilitada por sua asfixia nos modos de existência vigentes [...]” (ROLNIK, 2018a, p.134)

46 Tanja Ostojic é uma artista transdisciplinar (indisciplinar) nascida em 1972 na então Iugoslávia, que atualmente vive e trabalha em Berlim. Ostojic é conhecida por criar ações de declarado engajamento político, desbordando o campo instituído da arte com ações corporais que subvertem as lógicas da colonialidade do poder revelando seu funcionamento e denunciando sua opressão. Entre suas ações mais conhecidas estão *Untitled/After Coubert/L’origine du monde* (2004), *Misplaced Women* (2009-2017) e *Naked*

Vázquez comentam: “Ostojic desvincula-se de toda estrutura codificada disponível e imaginável de *Performance art*, uma expressão que entrou no vocabulário estético nos anos 70, qualificando assim o sentido geral do ‘fazer’ para um ‘fazer artístico’”⁴⁷ (2013). As ações realizadas pela artista (que não assume nenhuma nacionalidade particular) tensionam as lógicas da colonialidade em suas reverberações, principalmente, nas questões de gênero e sexualidade. Em *Looking for a Husband with EU Passport* (2000-2005), por exemplo, Tanja realiza uma publicação na *web* anunciando a busca por um marido com passaporte europeu como forma de legalizar sua condição de imigrante.

Podemos identificar esta natureza de desobediência em vários projetos da artista e ativista peruana Daniela Ortiz (1985) que evidenciam a condição do imigrante na Europa por meio de sua própria experiência vivendo em Barcelona. No trabalho *N-T* (2009), por exemplo, expõe uma fotografia de um chocolate mordido e um texto explicativo relatando ser funcionária de uma loja de doces espanhóis finos e que no dia 12 de outubro – em comemoração ao dia da *Hispanidad* – rouba e come um chocolate coberto de ouro comestível no seu trabalho. Em *P1-P2* (2010), expõe em uma galeria alternativa e na *web*, informações de segurança de uma loja em que trabalha – códigos de acesso, câmeras, chaves, caixa, etc. – sem revelar onde e que loja é. Os desdobramentos do projeto levaram a que, em sua atual versão, sejam exibidos documentos do processo de demissão de Ortiz como parte da obra. Em que categoria, linguagem, ou disciplina artística estas ações de Ortiz se encaixariam? Sua produção escapa de qualquer codificação, ou normatização das definições existentes de *performance art*. Sua obra, declaradamente anticolonial, parte de uma imbricada relação entre enunciado e recursos formais para sua elaboração.

Na liberdade do uso de recursos advindos das mais diversas disciplinas⁴⁸ artísticas, bem como na possibilidade de utilização de múltiplas materialidades, percebemos que os enunciados não se

Life (2004-2011).

47 “Ostojic delinks from all available and imaginable coded structure of ‘performance art’, an expression that entered the aesthetic vocabulary in the 70s, thus qualifying the general sense of ‘doing’ to ‘artistic doing’ (MIGNOLO; VÁZQUEZ, 2013).

48 Entendendo a superação dos limites que separam as tradicionais disciplinas artísticas como uma constante nos trabalhos dos artistas aqui observados, citamos a reflexão de Nelly Richard em torno das práticas da Escena de Avanzada chilena: “Al transgredir los límites convencionalmente fijados por la(s) disciplina(s), el arte metaforizaba el deseo de querer abolir las reglas aprisionadoras de la experiencia que clausuraban todos los horizontes de vida” (RICHARD, 2007, p.17).

separam dos suportes utilizados para sua expressão. Na imbricação forma-discurso, na inseparabilidade entre estas duas instâncias, artistas posicionam-se ética e politicamente em cada uma de suas escolhas. Em outra passagem do texto de Cocchiarale (2006, p.74), o autor elucida: “A produção contemporânea não pode mais ser agrupada em torno da adesão a princípios plástico-formais, uma vez que, ao transbordar para a vida, afastou-se do campo plástico-formal que a especializava”. Se algum agrupamento é possível, parte do reconhecimento das discursividades que operam nas ações e não das ‘linguagens’ exploradas por artistas. Nesse sentido, é possível reconhecer que as explorações artísticas em torno às *aesthesis* decoloniais constituem-se como operação crítica intensamente praticada por artistas contemporâneos na América Latina, tornando-se eixo curatorial de diversas exposições, encontros, debates, seminários, etc.

O decolonial, descolonial, pós-colonial ou anticolonial, torna-se, assim, eixo de convergência de práxis artísticas de resistência, assumindo múltiplos formatos e discussões, assim como, inúmeras tensões e divergências. No entanto, é possível reconhecer como denominador comum das poéticas de artistas latino-americanos o que Mosquera (2000) postula como paradigma da arte desde a América-Latina: o lugar de enunciação, em outras palavras, a construção desde o contexto. Sendo assim, utilizaremos no decorrer da pesquisa o termo proposto por Andrea Giunta (2014, p. 21) para referir-se a esta característica: ‘situacionalidade’. A pesquisadora apresenta a noção em contraponto aos modelos genealógicos e contextuais pois, em suas palavras, “Observar as obras como situadas permite considerar o momento de sua irrupção, sua intervenção, seus efeitos; estas não são o resultado de um contexto que lhes dá sentido, não são um reflexo: elas mesmas criam contextos. Intervêm”.

Assim, o compromisso das práticas aqui investigadas dá-se por sua situação, não pressupondo recortes estilísticos, nem mesmo de forma, ou conteúdo. Tampouco é característica das *aesthesis* decoloniais privilegiar um sobre o outro, conteúdo à forma, ou seu inverso. De forma contrária, é possível identificarmos uma inextricável relação em que se constroem poéticas de caráter político como marca do desenvolvimento das *aesthesis* desde a América-Latina. Configura-se, assim, como estética desobediente nas dimensões discursivas e formais. É a partir desta percepção que examinaremos as particularidades das ações participativas desde a América Latina em articulação com as perspectivas do pensamento decolonial, compreendendo-a, assim, como configuração situada de atos *corpóliticos*.

É quando o 'decolonial' torna-se função, como manter a força ética da descolonização como prática?

Reconhecendo como marca da poética de artistas dedicadas a ações corporais a inextricável relação entre o conteúdo político e as práticas desenvolvidas, partimos da compreensão de que muitas destas ações constituem-se como práticas estéticas decoloniais ‘desde’ a América Latina. Primeiramente, por operarem na elaboração de enunciados que gravitam o espaço de onde emergem e se estabelecem, constituindo-se simultaneamente como imersões e saliências, em outras palavras práticas de intensa situacionalidade. Em segundo lugar, por não utilizarem formatos instituídos pelos cânones artísticos, gerando desde sua forma, propostas dissidentes à estética moderna. Defendemos neste estudo a utilização de ‘ação’⁴⁹ como termo para o pensamento sobre as práticas de caráter indisciplinar que tem como suporte e meio privilegiado o corpo em ação.

Para iniciarmos, é necessário elucidar também outras noções utilizadas ao longo desta seção e que se desdobrarão no transcurso da tese. Empregamos os termos prática artística, trabalho artístico, acontecimento e produção artística em contraste ao conceito de obra de arte, em consonância a diversos artistas e pensadores aqui estudados. A exemplo do crítico Frederico Morais (1970a, p.45) que nos afirma: “A obra não existe mais. A arte é um sinal, uma situação, um conceito [...] a arte não é mais que uma situação, puro acontecimento, um processo”. As ações estudadas aqui privilegiam processo a produto, ou antes, a inseparabilidade entre estas instâncias. Outros termos utilizados são

49 Diversos escritos de autores latino-americanos abordam as práticas de ação corporal utilizando ‘arte de ação’ como termo para nomeá-las. Como exemplo, no prólogo do livro *Performance art en Chile* (2016, l. 432), Lucy Quezada elucida “El término arte de acción nace en los países de habla hispana para referirse principalmente al Performance art entendido como algo distinto del body art y del happening. Sin embargo, en diversos textos sobre performance el término arte de acción y Performance art se ocupan para referir cosas distintas, lo que muestra la falta de consenso sobre las definiciones de performance y Performance art”. Encontram-se também textos que tratam do termo de forma mais direta, como no escrito do uruguaio Clemente Padín que leva o título *Hacia un lenguaje de la acción* (1973), em que o artista e teórico lança múltiplas questões ao redor da ausência do signo representacional em propostas direcionadas a atuar diretamente sobre a realidade.

corpo em ação em via → vem back com se matina mundo

PROGRAMA → DISPARADOR
Programa performático
Procedimento composicional
MOTOR DE EXPERIMENTAÇÃO

‘proposta’, ‘programa’, ‘proposição’⁵⁰ e ‘trabalho-de-arte’⁵¹. O primeiro, apropriado do projeto de Lygia Clark (1920-1988), que enxergava o artista não como criador, mas como propositositor de ações que se realizam pelos participantes (CLARK, 1968), nas palavras da artista:

Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.

Em nossas reflexões, a utilização dos termos ‘criadories’ e ‘artistas’ está sempre conectada à dimensão de ‘propositories’ tal como defendida por Clark, ou de ‘inventories’ como empregada por Oiticica ao referir-se a artistas como uma ‘galáxia de inventories’. Nas palavras de Paula Braga (2013, p.31), estudiosa de Hélio Oiticica: “São ‘inventores’, os artistas capazes de levar adiante a busca por uma arte que detone a vitalidade criativa dos participantes, transformando a arte em veículo de descondicionamento e expansão do comportamento criativo, aqui entendido como uma existência criadora”. Já o termo *projeto*, fundamental nesta pesquisa, foi cunhado por Rogério Duarte e utilizado por Hélio Oiticica (2009) para referir-se à ‘objetos-proposição’ que se concretizam na relação com o corpo da pessoa participante, não sendo, pois, mediadores da experiência, mas estruturas germinativas abertas ao ato-participação.

A segunda noção, central neste tópico, é a de *corpólitica*. A palavra faz menção às ações de resistência aos mecanismos de regulação e controle dos corpos que o conceito de biopolítica foucaultiana designa. A noção parte da observação das ações aqui estudadas como fazeres políticos comprometidos e conscientes de seus “quando? por

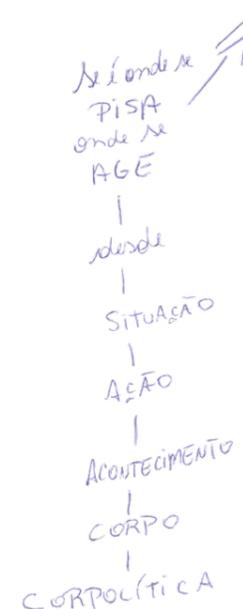
50 Apropriamo-nos do termo ‘programa’ a partir da utilização que é feita por Hélio Oiticica: “Todo projeto que eu faço gradativamente vai entrando numa coisa que eu chamo de Programa, na realidade são Programas não programados, eu chamo de *Programs in progress*, na realidade tudo se transforma num programa a longo prazo” (OITICICA, 2009, p.238).

51 A utilização do termo ‘trabalho’ para referir-se a criações ou processos criativos é uma constante, podendo ser encontrada, por exemplo, na terminologia utilizada pelo coletivo paulista Viajou sem Passaporte: “colocamos no lugar a denominação ‘trabalho-de-arte’, pois não criamos produtos para serem utilizados, obras: apenas trabalhamos e o trabalhar é nosso produto. Não construiremos coisas, empacotadas para viagem” (VIAJOU..., 1978).

quê? onde? para quem?” (interrogantes da enunciação identificados por Mignolo), aos quais acrescentaremos o ‘como’. Nas palavras de Mignolo (2010a, p.17):

A corpólitica do conhecimento é a contestação à biopolítica mediante a qual os estados inventaram instrumentos de controle da população analisados por Michel Foucault. A corpólitica é uma epistemologia que se desprende do ‘penso logo existo’ e afirma que ‘se é onde se pensa’⁵².

O conceito de *corpólitica* é utilizado nos estudos decoloniais para referir-se aos atos de transgressão à modelização dos corpos perpetrada pelos mecanismos de controle estabelecidos pela modernidade/colonialidade. Nas palavras de Mignolo (2017, p.6), “geopolítica e a corpo-política (entendidas como a configuração biográfica de gênero, religião, classe, etnia e língua)”, em outras palavras, a *corpólitica* parte da consciência das inscrições corpógraficas que separam e valoram com base nas diferenças. A partir do reconhecimento da condição de subalternidade dos corpos, oprimidos em sua potência sensível, os fazeres decoloniais engendram práticas corporais desobedientes, aqui identificadas nas ações participativas, como veremos mais adiante.



E POR QUE AÇÃO?

Ação é aqui empregado como alternativa à utilização de performance para o pensamento ao redor de práticas artísticas que resistem à categorização que a *performance art* foi adquirindo no campo das artes. Outrossim, reconhecemos a resistência de artistas como do *Colectivo Acciones De Arte (CADA)* à designação de suas práticas corporais como ‘performances’ e sua intenção em subverter a ordem das categorias estabelecidas como ‘universais’ pelos ‘centros’:

O grupo CADA já havia se oposto ao internacionalismo das categorias promovidas pelas culturas metropolitanas declarando que ‘os corpos famintos’ da paisagem latino-

52 “La corpólitica del conocimiento es la contestación a la biopolítica mediante la cual los estados inventaron instrumentos de control de la población analizados por Michel Foucault. La corpólitica es una epistemología que se desprende del ‘pienso luego existo’ y afirma que ‘se es donde uno piensa’ (MIGNOLO, 2010a, p.17).

americana são, em sua anterioridade desnuda, os verdadeiros suportes da prática que a arte internacional foi catalogando depois como a arte da performance⁵³ (RICHARD, 2007, p.108).

Ademais, sugerir o uso de ‘ação’ para referenciar determinadas manifestações artísticas, encontra consonância com as perspectivas oferecidas pelo pensamento decolonial, em particular das *aesthesis* decoloniais, em sua busca por diferentes genealogias para o pensamento estético. As questões tangenciadas pela problematização do termo ‘performance’ em suas origens anglo-saxãs⁵⁴, coincidem com as formulações de teorias pós-coloniais a respeito da colonialidade do poder e seus ecos nas artes. Nas palavras do artista mexicano Pedro Lasch (apud MIGNOLO; VAZQUEZ, 2013):

Que palavras fora da tradição anglo-saxônica e greco-romana podemos usar para falar sobre arte, estética, cultura e muitas outras noções tão cruciais para nossas preocupações e lutas decoloniais? É hora de começarmos a falar mais abertamente e insistentemente dessas coisas em suas formulações quíchua, aimará, árabe e outras? Quais são essas palavras e formulações em primeiro lugar, e como podemos melhor ensiná-las umas às outras nas muitas línguas e sistemas de conhecimento silenciados pela opressão moderna / colonial?⁵⁵

Ao preferir ‘ação’ à ‘performance’, indagamo-nos sobre a importância dos debates ao redor da utilização do termo. A discussão terminológica acerca das práticas da performance é uma constante nas reflexões em torno ao tema⁵⁶, remontando às décadas de 1960/1970 e

53 “El grupo CADA ya se había opuesto al internacionalismo de las categorías promovidas por las culturas metropolitanas declarando que ‘los cuerpos hambrientos’ del paisaje latino-americano son, en su anterioridad desnuda, los verdaderos soportes de la práctica que el arte internacional fue catalogando después como arte de la performance.” (RICHARD, 2007, p.108)

54 Muitos são os escritos que apontam para essas discussões, a exemplo da introdução do livro *Performance art en Chile* (2016), *¿qué equivalente tendría en español? ¿No dependería esto del contexto en que se utilice?; o si no se traduce, ¿qué género sería – el o la performance? - ¿acarrea esto, acaso, posicionarse políticamente al respecto?; o ¿qué implicancias político-académicas tiene su uso?* (GONZÁLEZ CASTRO, et al, 2016, l. 173).

55 “What words outside Anglo-Saxon and Greco-Roman tradition can we use to talk about art, aesthetics, culture, and many other notions so crucial to our decolonial concerns and struggles? Is it time we begin to speak more openly and insistently of these things in their Quechua, Aymara, Arabic, and other formulations? What are these words and formulations in the first place, and how may we best teach them to each other in the many languages and systems of knowledge silenced by modern/colonial oppression?” (LASCH apud MIGNOLO, VAZQUEZ, 2013).

56 Um claro exemplo deste questionamento encontra-se no texto *Conductas Progresivas* de Paulina Varas (2016, l. 85): “¿Cómo nombrar aquello que se define desde la lengua franca

chegando à atualidade. Aqui, interessa explicitar estas contradições para apontar, também, as razões da apropriação do termo ‘arte de acción’ e adoção de ‘ação’. Diana Taylor (2005, p.5), no texto *Hacia una definición de performance*, reflete sobre os termos teatralidade, ação, representação e conclui:

Embora esses termos tenham sido propostos como uma alternativa ao estrangeiro “performance” eles também derivam de línguas, histórias culturais e ideologias ocidentais. Então, por que não usar um termo de uma das línguas não europeias, como o Nahuatl, Maya, Quechua, Aymara ou de alguma das centenas de línguas indígenas que ainda são faladas na América. Ollin, que significa ‘movimento’ em Nahuatl, pode ser um possível candidato.⁵⁷

A contundência das questões levantadas por Taylor ilumina e ampara a utilização de ‘performance’ como termo adequado para referirmo-nos aos trabalhos estudados. Mas a questão não está resolvida de uma vez por todas. Nota-se que Taylor (2005) sugere, da mesma forma que Lasch (2013), que olhemos para palavras oriundas de outras linguagens, como o Quechua, Náhuatl, Aimará, etc. No entanto, a utilização da palavra *ollín*, assim como *performance*, que no português não significa o mesmo que em inglês⁵⁸, provavelmente seria constantemente acompanhada de sua definição, ‘movimento’. Lau Santos, artista e pesquisador brasileiro, emprega um vocábulo de origem angolana *umbundu* que aponta a utilização de ‘ação’ como possível termo para nomearmos nossas práticas: elinga. O artista e pesquisador ancora-se no pensamento decolonial para o desenvolvimento de sua pesquisa sobre as práticas performativas afrodiáspóricas: “Na língua umbundu, de origem bantu, elinga quer dizer ação” (SANTOS, 2018, p.5).

del arte contemporáneo desde nuestro lugar hispanohablante ¿¿Qué significa decir Performance art en Chile hoy?”

57 “A pesar de que estos términos han sido propuestos como alternativa al foráneo “performance”, ellos también derivan de lenguajes, historias culturales, e ideologías occidentales. Entonces ¿por qué no usar un término de uno de los lenguajes no- europeos, como Náhuatl, Maya, Quechua, Aymara o alguno de los cientos de lenguajes indígenas que todavía se hablan en América? Ollin, que significa ‘movimiento’ en Nahuatl, aparece como un posible candidato” (TAYLOR, 2005, p.5).

58 O termo performance, derivado da língua inglesa, não adquiriu os mesmos sentidos em português. No inglês, o verbo ‘to perform’ é de comum utilização, sendo aplicado às mais diversas tarefas. O verbo ‘performar’ existe em nosso vocabulário, mas não é de uso corrente, aplicando-se majoritariamente em referência às artes da presença.

Santos utiliza Elinga como conceito para estudar a presença cênica em suas dimensões de presença e ação. Entretanto, assim como *ollín*, elinga necessita de traduções e nesse sentido diferem, ambos, de ‘ação’. E por que ‘ação’? Nas definições mais comuns de performance o termo ‘ação’ é utilizado para descrever e adjetivar os trabalhos artísticos corporais desenvolvidos principalmente a partir da segunda metade do século XX. Como exemplo, a definição do artista chileno González Castro (2016, 1.161) “A performance é uma prática que envolve uma ação, um fazer; disto desprende-se que há um corpo – que pode ser individual ou coletivo – e que esta ação se posiciona num espaço-tempo, ou seja, num contexto específico”⁵⁹ (2016, 1.161). Dos elementos constitutivos da performance: “o corpo, a ação e a tensão dos limites de sua prática, tudo isto conjugado em sua constituição como acontecimento”⁶⁰ (ibid., l. 242). De forma semelhante à definição da pesquisadora brasileira Viviane Matesco (2012, p. 106):

O corpo em ação é um denominador comum a diversas expressões artísticas na segunda metade do século XX. Diante dele, o estatuto tradicional da obra de arte desmorona-se e o artista assume novas funções mais próximas do papel de mediador. O papel duplo do artista, tanto como sujeito quanto objeto acaba com a fronteira entre ele e o espectador – a criação e a recepção. O corpo abandona o espelho e passa a atuar literalmente seja mediante ação ou mediante ênfase de dimensões antes reprimidas, como a sexualidade, os fluídos e odores.

Também Regina Melim (2007, p.7), pesquisadora das artes visuais dedicada à arte contemporânea, sublinha, ao referir-se à performance, a “noção de obra como uma ação, cuja qualidade específica consiste em realizar, fazer ou executar”. Deste modo, vemos que ‘ação’ é utilizada invariavelmente nas definições da *performance art*. Outros atributos são destacados pelos estudiosos, sendo constante a referência ao caráter ‘híbrido’ na configuração das ações dentro do campo artístico, nas palavras de Melim (ibid., p.10): “se configurou como uma história de um meio aberto, permissivo e com grande número de variáveis [...] ações performáticas como um modo possível de romper com as categorias existentes e apontar novas direções”.

59 “La performance es una práctica que involucra una acción, un hacer; de esto se desprende que hay un cuerpo – el que puede ser individual o colectivo – y que esta acción se posiciona en un espacio-tiempo, o sea un contexto específico” (GONZÁLEZ; CASTRO, 2016, 1.161).

60 “el cuerpo, la acción y la tensión de los límites de su práctica, todos ellos conjugados en su constitución como acontecimiento” (GONZÁLEZ; CASTRO, 2016, 1.242)

Como reflete a pesquisadora (ibid.) “‘performance’ é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado”.

Esse alargamento da noção e definição de performance planteado por Melim no que ela intitula de *formas distendidas de performance* vai ao encontro das pulsões que condicionaram a irrupção dessa expressão artística nas décadas de 1960/70. Absorvida pela mecânica institucional da arte, pelas lógicas de mercado, a performance assumiu contornos bastante precisos já que, utilizando as palavras do artista argentino León Ferrari (1920-2013): “A arte todopoderosa sublima e abraça todas as ideologias”⁶¹ (2010, p.70). Dentro da pluralidade de possibilidades que uma ou outra linguagem artística possui, sabe-se hoje o que esperar de uma instalação, de uma mostra de escultura, pintura, de uma peça teatral, uma obra coreográfica, assim como de uma performance.

O atual delineamento dessa expressão artística gera projetos teóricos como o de Regina Melim (2004), com as *formas distendidas de performance*, referindo-se às “formas híbridas da performance”. Consequentemente, referir-se a determinadas propostas artísticas a partir da categorização da performance também as circunscreve dentro de um horizonte de prováveis. E quanto a ‘ação’, o que o termo indica? Em português não há expressões como ‘arte de ação’, ‘arte vivo’, ‘arte corporal’, ou ‘ações plásticas’ encontradas na língua hispânica, sendo o mais utilizado ‘arte de acción’. Entretanto, como reconhece Diana Taylor (2005) em sua defesa do termo ‘performance’:

Apesar de que performance possa parecer uma palavra estrangeira e intraduzível, as estratégias performáticas estão profundamente enraizadas nas Américas desde suas origens. [...] ‘Performance’ inclui, mas não pode reduzir-se aos termos que usualmente se utilizam como seus sinônimos: teatralidade, espetáculo, ação, representação.

Com base nestas reflexões, postulamos que não a “performance inclui, mas não pode restringir-se aos termos [...] espetáculo, ação, representação”, senão que ‘ação’ inclui, mas não pode restringir-se ao que hoje esperamos de uma ‘performance’. Nesta perspectiva, ‘ação’ compreende performances (circunscritas no que se reconhece como *performance art*), assim como as, assim chamadas por Melim (2004), *formas distendidas de performance*, e demais elaborações artísticas que

61 “El arte todopoderoso sublima y abraza todas las ideologías” (FERRARI, 2010, p.70).

→ a como dos colonizar a arte?

ação → campo de experimentação

partem do uso da corporalidade⁶² - do artista ou dos espectadores - na construção de enunciados que desobedecem os tradicionais campos disciplinares das artes.

Na atualidade as áreas cruzam-se, muitas vezes tornando-se difícil categorizar as obras dentro de linguagens específicas, como afirma Cocchiarale (2006, p.69) “[...] é da natureza das coisas no mundo contemporâneo fugirem à classificação em modelos fixos”. Se por um lado, parece desnecessário rotular as práticas simbólicas dentro de uma ou outra linguagem, as dinâmicas de produção, circulação e sobrevivência muitas vezes exigem a definição das propostas artísticas. De forma recorrente, peças teatrais em espaços não convencionais, que não trabalham com narrativas encadeadas, sem personagens ou ‘quarta parede’, entre outros recursos próprios da chamada ‘teatralidade’, definem-se como performances, ou como teatro performativo.

Assim, o termo performance foi, por um lado, dilatando seu uso, e por outro, delimitando sua forma. Como identificado por Melim (2007), o denominador comum destas experiências é o corpo. Ao referirmo-nos à performance, compreendemos o corpo tanto como suporte quanto executor da ação que recai sobre ele, mas nem todas as obras realizadas a partir destas premissas são consideradas performances. Durante o processo de elaboração de uma ‘performance’ para a disciplina Tridimensional 3⁶³ - na qual desempenhei o estágio docente – os alunos se recusavam a ensaiar a estrutura da ação que realizaríamos no final do semestre por ser uma performance. O uso do corpo não era, então, o suficiente para que fosse uma ‘performance’. A execução sem ensaio de uma ação (o trabalho com o ‘aqui e agora’) é uma das características defendidas por muitos, tornando-se ‘verdade’ difícil de ser contestada. Mas, qual é, então, a definição de performance? Para responder a esta questão, as palavras da artista e pesquisadora Eleonora Fabião (2011, p. 74):

62 Um exemplo de investigação em torno a um modo de operar corporal e indisciplinar é realizado pelo pesquisador colombiano, Pedro Pablo Gómez que desenvolve uma densa reflexão em torno ao estatismo em Bogotá a partir de uma perspectiva estética decolonial. O estudo encontra-se no terceiro capítulo do livro *Estéticas Fronterizas, Diferencia Colonial y Opción Estética Decolonial* (2015).

63 A disciplina *Tridimensional 3* é ministrada pelo professor Ricardo Barreto Biriba na Escola de Belas Artes da UFBA. Como parte da ementa deste componente curricular, realiza-se um Programa de Intervenções Arte Educativas em Comunidade no povoado de Igatu, Bahia. Na estrutura do programa há a apresentação de uma performance coletivamente preparada pelos alunos e a elaboração de uma oficina artística a ser ministrada em uma escola municipal da região.

Tentar definir performance não é apenas contraditório ou redutor, é impossível. Definir performance é um falso problema. Sua estratégia é manter-se indefinível e fronteira. À performance interessa o ato psicofísico de experimentar e não a natureza do ser. Sua abordagem não é ontológica, mas performativa.

A nosso ver, os aspectos fronteira e indefinível, referidos por Fabião, fazem parte da natureza da performance, constituindo-se como suas características ontológicas. Assim, afirmar que uma prática é ou não performance a partir de qualquer premissa – em sua maioria negativas como o não ensaio, não representação, não registro, não personagem, não convencional, etc. – fere o próprio ‘ser’ do que um dia projetou-se como *performance art*, mas que transformou-se com o passar do tempo.

Como reconhece Eleonora Fabião (2011), é possível identificarmos constantes, tendências gerais que permitem a elaboração, não de uma definição rígida, mas de uma compreensão a partir de uma série de recorrências encontradas em obras reunidas sob a denominação de ‘performance’. Entre elas, a ênfase no corpo como tema, matéria e meio; a não utilização de mídias ou materiais específicos; desconstrução da representação; exploração autobiográfica; hibridação de gêneros; irrepetibilidade, irreprodutibilidade; tempo e espaço como parte da elaboração das propostas, etc.

Estas ‘não-definições’ permitem que a performance seja um meio privilegiado para o desenvolvimento de acontecimentos simbólicos desobedientes, fronteira, que subvertem as definições de arte e que transgridem recortes institucionais. Fabião (2011, p.67) reivindica a valorização da performance em suas dimensões histórica, teórica e estética dada a sua presença no cenário artístico brasileiro e seu pouco reconhecimento no quadro de políticas públicas: “É justamente para que a performance deixe de ser a enigmática (e por vezes estigmatizada) prima pobre das artes”. A partir destas colocações, perguntamo-nos: o que significa deixar de ser a ‘prima pobre’, pertencer ao circuito artístico, ao ‘quadro de políticas’ públicas, ser ‘parte do jogo’?

O problema ressaltado por Fabião é contundente, assim como seus esforços direcionados à valorização e reconhecimento da performance no campo artístico. No entanto, a questão nos parece anterior à rejeição e/ou assimilação da performance enquanto expressão artística, pois como a performance, múltiplas práticas simbólicas foram e são ainda descreditadas pelos modelos de classificação impostos pela modernidade/colonialidade e relegadas ao

forço cada vez mais a produção em vez de criar arte" (Ara, 2014)

terreno do folclórico e do artesanato como práticas culturais 'menores'.

No entanto, a *performance art*, mesmo rompendo com diversos atributos das artes, ainda se impõe como 'modelo' conectado a práticas inicialmente desenvolvidas nos Estados Unidos na segunda metade do século XX. Este aspecto derivativo da performance é observado por Lúcio Agra (2016, p.136), que reflete: "a produção em continentes (América Central e do Sul) marcados pela colonização e, portanto, pela dificuldade de se reconhecerem a si próprios como matrizes possíveis e não apenas estações repetidoras das metrópoles." Desse modo, diversos estudos dedicados à performance na América Latina partem primeiramente de uma 'genealogia' da performance, como no livro de Josefina Alcazar *Performance: un arte del yo* (2014), que como Roselee Goldberg no clássico *A Arte da Performance* (1986) começa pelas vanguardas artísticas europeias do início do século XX. O mesmo ocorre com *Performance como linguagem* (1995) do pesquisador brasileiro Renato Cohen, com *Performance nas Artes Visuais de Regina Melin* (2007), ou com *El arte de la performance* (1986) do argentino Jorge Glusberg.

Se, por um lado, como reflete Eleonora Fabião, a performance é a 'prima pobre das artes' - tendo em vista sua natureza efêmera, não-objetual, não-tecnicista e seus constantes movimentos de ruptura em relação à própria arte - por outro, ela já circunscreve muitas práticas a um modismo do mercado da arte contemporânea. O mesmo ocorre com múltiplas ações desobedientes, indisciplinadas, lutas identitárias, corporalidades dissidentes, práticas simbólicas não-artísticas e invisibilizadas que lograram sobreviver à exploração e dominação colonialista. A tendência é de valorização (atribuição de preço), produção de visibilidade e muitas vezes, esvaziamento de sentido/sentir.

Tal ocorre pois conserva-se no interior dos museus a lógica de consumo inerente à subjetividade produzida pelo atual regime – exposição do mundo como vitrine, contemplação espetacular-estéril - mas como escapar? Como criar condições que possibilitem abrir vias de acesso à experiência sensível no encontro com as proposições? Este é um nó central nas discussões em torno da descolonização do 'museu', da descolonização da 'arte'. Hoje, já compreendemos que não basta mudar o cavalete pelo corpo, o quadro pela performance, um motivo, estilo ou tema pelo outro, toda diferença pode e tem sido mercantilizada. Assim, torna-se urgente viabilizar outra natureza da relação com a arte, deslocamento sensível de descolonização das *aesthesis*.

Desta forma, é preciso questionarmo-nos sobre a importância

de ações fronteiriças, indisciplinadas, desobedientes, etc., na ocupação desses espaços. Se bem a performance tinha como um de seus pontos mais intensamente reivindicados a aproximação arte e vida por meio da negação dos espaços legitimados e legitimadores, hoje, são incalculáveis os eventos institucionais em torno da linguagem. Quando a performance adquire contornos de linguagem e passa a ser categoria de concorrência nas iniciativas de fomento, prêmio e circulação, sua potência disruptiva é sequestrada, ou inaugura-se uma zona para a emergência do dissenso no interior das instituições? É possível inventar espaços outros a partir das ruínas do museu da colonialidade?

Ao abrir a caixa da modernidade e reconhecer a colonialidade nas múltiplas esferas da vida, torna-se impossível não problematizar nossa produção simbólica reconhecendo como as lógicas expográficas modulam os trabalhos artísticos e/ou absorvem as experiências disjuntivas, emoldurando, e assim, contendo sua força discursiva. Sublinha-se também, o fato da utilização da palavra 'performance' no vocabulário cotidiano apontar para outros sentidos, restringindo as obras a um terreno das artes para 'iniciados'. A definição de performance no dicionário⁶⁴ é:

Modo como alguém se comporta ou atua na execução de alguma coisa; desempenho: performance esportiva. Representação de um personagem num filme, peça teatral, novela; atuação. [Teatro] Espetáculo teatral em que o ator exerce sua liberdade e age por conta própria, fazendo interpretações ou representando algo de sua autoria. [Linguística] Expressão da competência dos falantes nativos de uma língua, por meio de orações desenvolvidas de maneira espontânea ou de sua capacidade interpretativa. Etimologia (origem da palavra performance). Do inglês performance.

O momento histórico em que a performance se estabelece nos países 'centrais' é de grande tensão política internacional, particularmente no contexto latino-americano. O teórico peruano Juan Acha, em seu projeto de teorização das 'neo-vanguardas' da arte latino-americana põe acento na arte não-objetualista (termo concebido por ele e utilizado nos demais países da América Latina para referenciar as práticas que privilegiam as ideias, mais que seu caráter material) como movimento que mais favoreceu nossa independência artística,

64 Consulta no DÍCIO, Dicionário Online de Português: <<https://www.dicio.com.br/performance/>> Acesso em: 04 ago. 2019.

devido à sua potência de “denúncia política e de contracultura nos países de maior repressão” (ACHA, 2011, p.79). A arte conceitual redimensiona-se no contexto latino-americano, produzindo experiências conceitualistas (expressão da arte não-objetual desde a América Latina), mas pensadas com as ferramentas teóricas utilizadas para analisar *happenings*, instalações, *event art*, performances, *body art*, *arte in situ*, etc. No entanto, pensadores como Juan Acha, Adolfo Colombes, Luis Camnitzer, Aracy Amaral, Mari Carmen Ramírez, Alexander Alberro, entre outros, conectam nossas experiências às especificidades do marco político da época.

Os golpes militares engendraram no campo artístico atitudes simbólicas fortemente conectadas a uma politização estética. Nos anos sessenta, setenta e oitenta, as ações artísticas afirmaram-se em movimentos de resistência à repressão ditatorial. Essa característica está na ‘gênese’ da performance latino-americana e modula sua identidade, constituindo-se como expressão *corpolítica* por excelência. Não obstante, é necessário compreender que “essa prática não é fruto da ditadura e, embora seu desenvolvimento tenha sido profundamente influenciado por ela, as questões e preocupações levantadas em suas propostas vão muito além das determinações desse quadro histórico particular”⁶⁵ (GONZÁLEZ CASTRO, 2016, l.134).

Em convergência a diversos estudiosos do campo, a artista, ativista, curadora e estudiosa Coco Fusco (2000), examina a performance na América Latina com foco nas relações entre ações e contexto. Reconhecer o momento político em que estas experiências irrompem permite maior compreensão não somente dos enunciados produzidos, mas de seus aspectos formais. Seu caráter temporal e de intenção conceitual parte da crítica ao consumo exacerbado, consequência da expansão do capitalismo⁶⁶ também presente nas lógicas de produção e circulação das obras de arte, nas palavras de

65 “esta práctica no es fruto de la dictadura y, si bien su desarrollo estuvo profundamente influido por ella, los temas e inquietudes planteados en sus propuestas trascienden ampliamente las determinaciones de ese particular marco histórico.” (GONZÁLEZ CASTRO, 2016, l.134)

66 Entender que os domínios da modernidade/colonialidade inauguraram a lógica econômica desenvolvimentista, perpetuada até a atualidade, é essencial para a reflexão ao redor dos acontecimentos históricos que geraram as circunstâncias para o desenvolvimento dos trabalhos artísticos aqui estudados como *aesthesis* decoloniais. Diversas são as propostas que têm como enunciado direto a crítica ao consumo de obras de arte. Um exemplo emblemático é a obra *Família Obrera* (1968). O artista argentino Oscar Bony (1941-2002) pagou com o orçamento do financiamento para a mostra *Experiencias 68 do Instituto Torcuato Di Tella*, uma família para estar durante o horário de um expediente normal dentro do museu num pedestal.

Giunta (2014, p.54): “A poesia que emana da crítica aos valores do capitalismo também é uma das formas da contemporaneidade⁶⁷”. Soma-se o fato da necessidade de que as ações fossem efêmeras, pois num tempo orquestrado pelo aparato de censura do Estado, a transitoriedade era condição de existência e resistência às leis que impediam as manifestações discursivas e às violências que as silenciavam. Assim, as ações ‘nascem’ como respostas ao aparato da violência militar. Como reconhece Suely Rolnik (2018a, p.102), ações que respondem ativamente às situações traumáticas como estas ampliam:

o alcance de nossa mirada, o que nos permite ser mais capazes de acessar os efeitos da violência em nossos corpos, de sermos mais precisos em sua decifração e expressão e, com isso, mais aptos a inventar maneiras de combatê-los. É nessa experiência que despontam insurgências na cena social, performatizando novas estratégias em função dos problemas singulares que as deflagram.

Assim, as circunstâncias reverberaram também modulando as práticas artísticas, tornando-se característica de muitas ações. Apesar de sua recente efervescência no cenário artístico – se comparamos a teorização em torno à performance com os estudos em torno às belas artes, ao teatro, dança, etc. – são inúmeros os estudos ao redor da performance na América Latina nos últimos quarenta anos, em compêndios como: *Arte no es Vida-actions by artists of the Americas 1960-2000*, organizado por Deborah Cullen (2008); *Corpus Delecti: Performance Art of Americas* (1999), de Coco Fusco; *Performance y arte-acción en América Latina* (2005), com organização de Josefina Alcazar; *Performance Art en Chile* (2016), organizado por González Castro; *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theater and Performance* (2008), editado por Diana Taylor e Sarah Townsend, entre outros.

Além de livros voltados ao tema, encontram-se disponíveis numerosos artigos dedicados à exploração desta expressão desde os anos 1980. Exemplos são o texto de Aracy Amaral *Aspectos do não objetualismo no Brasil* (1981), *La Performance desde la perspectiva latino-americana, ou El arte de Acción y la Utopía Latinoamericana* (2011) de Clemente Padín, também *Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político*

67 “La poesía que emana de la crítica a los valores del capitalismo también es una de las formas de la contemporaneidad”. (GIUNTA, 2014, p.53)

y estratégias de resistência (2010) do argentino Silvio de Gracia, *Breve histórico da 'performance art' no Brasil e no mundo* (2008) de José Mário Peixoto, *Uma sismografia da arte da performance na América Latina* (2018) de Camila Bacellar, entre outros. O escrito do pesquisador brasileiro Lúcio Agra (2016, p.135), *Fora do Mapa, o Mapa- performance na América Latina em dez anotações*, manifesta:

O autor reconhece que desistiu de tentar fazer um 'amplo panorama da performance latino-americana'. Confessou-se inábil para tal tarefa e desconfia de que se trata de uma missão impossível. Em contrapartida, busca relacionar os motivos e as fontes que o fizeram chegar a essa conclusão. Contenta-se em iniciar uma polêmica, talvez muito difícil, em torno das razões porque uma forma de arte, que seria tão conatural ao Brasil, tem muito menos apreço aqui do que no resto do continente no qual o país se insere.

Destaca-se também a realização de exposições, mostras e festivais, que tiveram como foco as ações de artistas latino-americanos. A exposição *Arte no es Vida: actions by artists of the Americas* (Museo del Barrio, 2008), reuniu ações de artistas da década de 1960 aos anos 2000. Também o *Colóquio de Arte No Objetual y Arte Urbano de Medellín* (1981) é referência importante no estabelecimento da arte de ação. A exposição *Perder la forma humana, Una imagen sísmica de los ochenta en América Latina*, no Museu Reina Sofia em 2012 reuniu materiais de diversas propostas artísticas da década. O encontro *Participación: Encuentro Latinoamericano de Performance* (2015), em Junín, na Argentina também resgatou as experiências da segunda metade do século XX articulando-as com as práticas da contemporaneidade. Destaca-se também a exposição *Inventario 1965-1975 – Archivo Graciela Carnevale* (2008), em Rosário, que revisou as experiências da vanguarda argentina e latino-americana com a curadoria da *Red Conceptualismos del Sur, assim como a exposição Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985* (2018), que contemplou diversas experiências da arte de ação de artistas mulheres, dentre inúmeros outros.

Partindo das questões levantadas, abordaremos algumas ações com o objetivo de elucidar as reflexões traçadas até aqui. Contudo,

estas obstáculos são
nossos nos Saberes do corpo

DESPERTAR
Mundos que vivem virtualmente

A PROPOSIÇÃO DE AÇÕES COMO POSSIBILIDADE CORPOLÍTICA

vale pontuar que não se intenciona realizar um painel expositivo, ou uma síntese dos trabalhos a partir dos exemplos, mas trazer à luz alguns projetos relacionados à nossa pesquisa. Interessa-nos observar formulações poéticas, ações *corpólicas* que apontam modos de fazer e compreender *aesthesis* decoloniais⁶⁸, observar as práticas artísticas rastreando aquilo que elas pretendem provocar, bem como as estratégias utilizadas para tal. Iniciemos com um artista e ação já citados, Flávio de Carvalho (1899-1973) e suas *experiências* comumente lidas a partir da influência das vanguardas europeias, mas fundamentais desde outra perspectiva, como chamados a um pensar/fazer situado:

Convido os representantes da América a retirar as suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem deus para uma solução lógica do problema da vida da cidade, do problema da eficiência da vida⁶⁹.

Explicitando múltiplas máscaras da 'civildade', o artista realiza no dia 9 de junho de 1931 a *Experiência nº2 Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. Na ação, o artista atravessa, utilizando um boné, uma procissão católica caminhando em direção contrária à massa. Carvalho 'põe' o corpo, opõe-se à massa e não 'tira o chapéu' para tal ritual. Desejando perturbar a ordem estabelecida para analisar seus efeitos, provoca, na simplicidade de sua ação, a violência intrínseca ao poder quando se vê ameaçado: "Até que ponto chega o controle ancestral do deus a abafar a revolta do jovem?" (ibid., p.16). A experiência revelou

68 Para um panorama de propostas artísticas conectadas à efervescência da arte de ação no contexto latino-americano na segunda metade do séc. XX indicamos uma cronologia minuciosa até os anos 2000 (apesar de não contemplar a totalidade das práticas já que seria impossível a realização de um esquema que englobasse todas as performances até então desenvolvidas) realizada pela curadora Deborah Cullen em 2008, *Arte≠Vida: A Chronology of actions by artists of the Americas, 1960-2000*. Disponível no site do Hemispheric Institute em: <<http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/arte-no-es-vida#1>> Acesso em: 19/11/2018.

69 Fala de Flávio de Carvalho durante a conferência *A cidade do homem nu*, realizada em 1930 durante o IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo no Rio de Janeiro.

que por pouco tempo, já que a procissão fervorosa avançou com ódio para conter o ‘inimigo indesejável’ (ibid., p.59), o ato dissensual. Alguns anos depois, novamente colocando o corpo na rua, caminhou por São Paulo usando seu *New Look* ou o *Traje para o homem dos trópicos*: (1956): saia, chapéu transparente, meia arrastão, sandálias e uma blusa com sistema de ventilação, uma ação manifesto contra a colonialidade do poder presente na imposição dos modos de vida eurocêntricos, expressos na proposta de Carvalho como ação em resistência às roupagens de tal civilização. Por suas *experiências*, Flávio de Carvalho é considerado uma ponte entre a arte moderna e contemporânea (COHEN, 2002, p.44), ponto de inflexão no desenvolvimento das ações artísticas no Brasil.

De acordo com Lucio Agra (2016, p.139), “o modo sutil e sofisticado do Brasil contrasta com ações diretas como as do CADA no Chile, já em começos dos anos 1980”. O autor faz referência ao modo como a performance se desenhou no Brasil, referenciando artistas como os já citados, bem como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, entre outros, que faziam uso da corporalidade (de distintas maneiras) em suas investigações. Tal afirmação parece-nos inexata ao observarmos proposições de artistas como Artur Barrio (1945), em suas *Situações*, Thereza Simões (1941) com seus carimbos (1970, fig.8), Cildo Meireles (1948) com a série *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), Antonio Manuel com seu *slideshow Semi-ótica* (1975), entre muitos outros casos, apontam para discursividades e denúncias extremamente diretas.

Para abordar a performance como expressão da arte conceitualista na América Latina, Clemente Padín (2011) refere-se também às ações do grupo neoconcreto, aos *Bichos* de Lygia Clark, aos *Penetráveis* de Hélio Oiticica, a Moacyr Cirne (1943) e a Álvaro de Sá (1935-2001) como figuras expoentes da performance brasileira. Destaca o compromisso da ‘*arte de acción*’ como ‘arte de fronteira’, colocando em questão a relação entre artista e sociedade, sendo “natureza da expressão da consciência social sublimada em algum momento e lugar determinado fora de qualquer compromisso que não seja humano” (PADÍN, 2011)⁷⁰. Para o autor uruguaio, artista e teórico da performance, sua característica de arte de contestação marginal, faz da performance, meio adequado para “comunicar essa constante insatisfação que pode provocar em alguns a injustiça e a desumanidade próprias do sistema em que vivemos e

⁷⁰ “*índole de expresión de la conciencia social sublimada en algún momento y lugar determinado fuera de cualquier compromiso que no sea el humano*” (PADÍN, 2011)



▲ Fig. 08
Carimbos (1970), Thereza Simões
Disponível em:
<<https://hysteria.etc.br/ler/listas-cinco-artistas-brasileiras-radicaes-por-marta-mestre/>>

Termos como *fragile, act silently, dirty, silent way* e *verboten* foram carimbados nas paredes do Palácio das Artes na exposição Objeto e Participação (abril de 1970) - emblemática para a reflexão em torno ao compromisso político das ações participativas no Brasil



▲ Fig. 09
Vivo Dito (1962), Alberto Greco
Disponível em:
<<http://www.albertogreco.com/es/obras/arte-vivo/piedralaves/index.htm>>

Mulher segura o cartaz de Alberto Greco. O caráter intervencionista do ‘vivo dito’ de Greco era fortemente disruptivo e incidia no cotidiano demarcando o mundo, a vida e as pessoas como lugar, matéria e objetivo da arte.

oferece generosa, as formas adequadas para sua denúncia” (ibid.)⁷¹. Adequadas por consagrarem-se como modos de se fazer política com os corpos. Política, pois operam na “luta contra as forças em nós que obstruem as nascentes do devir” (ROLNIK, 1993, p.245).

Poniendo el cuerpo, artistas encarnam as problemáticas sociais e engajam-se na luta para promover transformações, o que justifica a efervescência das ações corporais em regimes de exceção, bem como sua continuidade e persistência como expressão estética desobediente e disforme de ‘incorporação das revoltas’⁷². Corpos que, ao afirmarem suas presenças, são a presentificação de insurgências; que ao ocuparem espaços sociais, declaram sua insubordinação aos mecanismos de controle das vidas e das subjetividades. São vozes como a da artista Michelle Mattiuzzi (2016, p.4) que com suas ações afirma: “Eu mulher negra, fora dos padrões e das simetrias aceitas pela normatividade de uma sociedade colonial que afirma as representações da supremacia eurocêntrica, digo ao povo que fico!”. A questão da ‘corporalidade’ é central nos debates em torno da colonialidade do poder. Para Quijano (2009, p. 113), a materialidade implicada no ‘corpo’, torna-o fator decisivo das relações de poder:

A ‘corporalidade’ é o nível decisivo das relações de poder. Porque o ‘corpo’ implica a ‘pessoa’ [...]. Na exploração, é o ‘corpo’ que é usado e consumido no trabalho, e na maior parte do mundo, na pobreza, na fome, na má nutrição, na doença. É o ‘corpo’ o implicado no castigo, na repressão, nas torturas e nos massacres durante as lutas contra os exploradores. [...] Nas relações de gênero, trata-se do corpo. Na ‘raça’, a referência é ao ‘corpo’. A ‘cor’ presume o ‘corpo’.



Seguindo com exemplos deste momento de irrupção das ações corporais, na Argentina, em 1960, o artista Alberto Greco (1931-1965) cola nas paredes da cidade o cartaz: “GRECO, QUE GRANDE SOS”, em 1962 realiza a primeira exposição de *Arte Vivo* (fig.9) e publica o manifesto *Vivo Dito*:

⁷¹ “*comunicar esta constante insatisfacción que puede provocar en algunos la injusticia e inhumanidad propias del sistema en que vivimos y ofrece, generosa, las vías adecuadas para su denuncia*” (PADÍN, 2011).

⁷² Referência ao Parangolé P15, Capa 11 Incorporo a revolta (1965), de Hélio Oiticica, figura 31 desta tese.

A arte viva é a aventura do real. O artista ensinará a ver não com o quadro senão com o dedo. Ensinará a ver novamente o que sucede na rua. A arte viva busca o objeto, mas deixa em seu lugar o objeto encontrado, não o transforma, não o melhora, não o leva à galeria de arte. A arte viva é contemplação e comunicação direta. Quer terminar com a premeditação que significa galeria e mostra. Devemos entrar em contato direto com os elementos vivos da nossa realidade. Movimento, tempo, gente, diálogos, cheiros, rumores, lugares e situações. ARTE VIVA, movimento DITO.⁷³

A ação direta é marca da experiência viva proposta por Greco, o artista não mais na galeria, mas na rua, agindo nesta, sobre esta e convocando à relação direta com “os elementos vivos da nossa realidade” (GRECO, 1962). Gesto de ruptura encontrado de distintas formas, mas na totalidade das experiências desse momento da arte: a crítica veemente aos museus e galerias, o uso de materiais de baixo custo, a não utilização dos suportes tradicionais, o foco no caráter temporal e perecível das práticas e, com especial relevo, o corpo. Em 1961, inaugura-se na galeria Lirolay, em Buenos Aires, a mostra *Arte Destructivo* em que o conjunto destas questões é explorado por artistas na exposição de ‘obras’ que consistiam em lixo e todo tipo de material de descarte, inclusive obras de arte de sua autoria destruídas, nas palavras de Andrea Giunta (2014, p.23) “*Arte destructivo* utilizou a violência como se esta se tratasse de um material artístico”. Entre os envolvidos estavam Kenneth Kemble (1923-1998), Enrique Barilari (1927-2002) e Aldo Pellegrini (1903-1973). No catálogo da exposição *Arte Destructivo*, as palavras de Pellegrini em *Fundamentos de una Estetica de la Destrucción*, esclarecem:

[...] destruir uma civilização carcomida e anti-humana, ou destruir uma religião sem vitalidade e castradora, ou uma moral presa e angustiante, ou preconceitos culturais petrificados. A destruição pertence para o artista à ordem suprema da liberdade. [...] A destruição de um objeto não o aniquila, mas nos enfrenta com uma nova realidade do objeto, a carga de um sentido que não tinha antes⁷⁴.

73 “El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galeria de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significa galeria y muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. ARTE VIVO, movimiento DITO.” (GRECO, 1962)

74 “[...] destruir una civilización carcomida y antihumana, o destruir una religión sin



Fig. 10
La destrucción (1963), Marta Minujín
Disponível em:
<<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/performing-pop-marta-minujin-and-the-argentine-image-makers>>

Primeiro happening de Minujín. Na imagem a artista põe fogo nas obras expostas como gesto de recusa ao caráter inviolável da arte, contra as técnicas tradicionais, objeto inerte, passivo, inócuo, afastado da vida.

Em experiências como esta, nota-se a imbricada relação entre as práticas e o conteúdo político de contestação que as impulsiona. Destruição, não para o aniquilamento, mas para a transformação da vida, da compreensão e prática artística. A destruição como metáfora para a possibilidade da transformação foi também o que impulsionou a ação *Piano Destruction* (1967) do chileno Alejandro Jodorowsky⁷⁵ (1929), assim como a ação do argentino Eduardo Ruano (1945) em *Fuera yanquis de Vietnam* (Buenos Aires, 30 de abril de 1968). O artista expôs o rosto do ex-presidente norte-americano John Fitzgerald Kennedy em uma vidraça do museu de arte moderna (MAMBA) e lançou sobre ela uma pedra gritando: “*Fuera yanquis de Vietnam!*”, destruindo o vidro e a imagem do presidente americano. Em 1963 Marta Minujín realiza *La destrucción* (fig.10), ação em que queima as obras realizadas por artistas a quem havia convidado como Christo (1935), Éric Beynom (1935), Lourdes Castro (1930), entre outros⁷⁶. Também Peralta Ramos (1939-1992) destrói sua obra com machadadas em *Nosotros Afuera* (1965). Os gestos de Ruano, Jodorowsky, Ramos e de Minujín, assim como de artistas envolvidos na ‘arte destrutiva’, rompem com a noção de arte como representação, como elemento ‘inviolável’, com o museu como espaço ‘sacralizado’.

Também na capital portenha, o *Instituto Di Tella* funcionou como um centro de experimentação onde a interdisciplinaridade e o diálogo internacional proporcionaram o desenvolvimento de ações corporais com artistas como Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Rubén Santonin, Margarita Paksa, Julio Le Parc, Luis Felipe Noé, entre outros envolvidos no *Arte Nuevo Argentino*. O espaço se estabeleceu como um grande núcleo da vanguarda artística em expansão nas décadas de 1950/60 (principalmente nas cidades de Rosário e Buenos Aires) interrompida

vitalidad y castradora, o una moral maniata y angustiante, o prejuicios culturales petrificados. *La destrucción* pertenece para el artista al orden supremo de la libertad. [...] *La destrucción* de un objeto no lo aniquila, nos enfrenta con una nueva realidad del objeto, la carga de un sentido que antes no tenía” (PELLEGRINI, 1961).

75 A ação de Jodorowsky foi televisionada no México gerando grande repercussão midiática: “De manera brutal yo había desvirginizado el arte mexicano. Se me admiró por la audacia al mismo tiempo que se me consideró un artista maldito. Satisfecho con la enorme notoriedad que había alcanzado declare que en el próximo programa de Juan López Moctezumba iba a entrevistar a una vaca para demostrar que ella sabía más de arquitectura que los profesores de la Universidad.” (JODOROWSKY, 2009, p.209)

76 A ação foi realizada em Paris, onde a artista havia finalizado seus estudos em 1963. Após três anos realizando obras (objetos de arte), decide convidar alguns artistas para intervir criativamente sobre suas obras para posteriormente queimá-las. A destruição foi um acontecimento público, realizado no terreno baldio Imapasse Ronsin.

com o estabelecimento da ditadura Onganía (1966-1970). No entanto, os anos seguintes foram cenário para o surgimento de trabalhos artísticos vinculados ao chamado por Ana Longoni e Mariano Mestman de *Itinerário del 68*.

No Chile, ocorre o mesmo estancamento das experimentações artísticas de caráter vanguardista em andamento com a instauração da violenta ditadura do general Augusto Pinochet em 1973. Entretanto, como nos casos argentino e brasileiro, mostra uma intensa atividade artística de cunho revolucionário, nas palavras de Camnitzer (2008, p.113): “[...] é paradoxal que se tenha necessitado uma ditadura como a de Pinochet para gerar e dar forma às expressões mais interessantes e militantes no Chile⁷⁷”. Destacam-se artistas como Elías Adasme, Carlos Leppe, Valentina Cruz, Juan Downey, Cecilia Vicuña, Francisco Copello, o CADA (*Colectivo Acciones de Arte*), as *Yeguas del Apocalipsis*, *Mujeres por la Vida*, que usaram as *acciones de arte* como meio de denúncia e plataforma para reivindicações. Nomeado pela crítica Nelly Richard (2007, p.15) de *Escena de Avanzada*, o momento foi caracterizado por

Radicalizar a pergunta em torno às condições limite da prática artística no marco totalitário de uma sociedade repressiva; por apostar na imaginação crítica como força disruptiva da ordem administrada que vigia e censura; por reformular o nexo entre arte e política fora de toda dependência ilustrativa ao repertório ideológico da esquerda [...]⁷⁸

Em *La muerte de Marat* (1972), Valentina Cruz (1940) queimou parte de sua obra ao término de sua exposição em frente ao *Museo Nacional de Bellas Artes*, sendo considerada por Francisco González Castro (2016) como uma das primeiras ações de arte no Chile. A artista realiza a escultura de uma banheira com papéis de jornal e, entre outros objetos expostos dentro do museu, a queima em frente à fachada do *Bellas Artes*. Observa-se a semelhança da atitude de Cruz com as práticas insurgentes já mencionadas no Brasil e na Argentina em relação às instituições de arte. Posicionamento que denota a insatisfação de artistas daquele momento frente à cultura oficial, à arte como produto

77 “[...] es paradójico que se necesitó una dictadura como la de Pinochet para generar y dar forma a las expresiones más interesantes y militantes en Chile” (CAMNITZER, 2008,p.113).

78 *Extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexo entre arte y política fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda [...]* (RICHARD, 2007, p.15).

fetichizado, ao confinamento do objeto artístico e sua ausência dentro do quadro social e político, bem como ao entendimento estabelecido sobre as práticas estéticas.

Carlos Leppe (1952-2015), um dos grandes expoentes das ‘*acciones de arte*’ – como as denomina Nelly Richard - articula as denúncias contra o governo de Pinochet a questionamentos ao redor das problemáticas de gênero em ações como *El Perchero* (1975), *Happening de las gallinas* (1974), *Reconstitución de escena* (1977), *Las Cantatrices* (1980), para citar algumas. Em *Acción de la estrella* (1979), Leppe trabalha com o símbolo da bandeira do Chile (fig. 11). O artista repete o gesto de Duchamp que em 1919 corta seu cabelo no formato de uma estrela. No entanto, em Leppe, a estrela faz alusão ao símbolo nacional chileno. A utilização de símbolos pátrios é outra constante⁷⁹, podendo ser encontrada em obras como na *Serie la bandera* (1975) de Victor Codocedo; em uma diversidade de ações de Francisco Copello (1938-2006) como em *El mimo y la Bandera* (1975), *La Partida* (1977, fig. 17), *Bandera* (1973); Juan Downey com *The Chilean Flag* (1974); *A media asta* (1988) das *Yeguas del Apocalipsis*, entre outras, que recorrem à bandeira nacional como elemento significante na composição de suas ações.

Também no Uruguai, encontramos diversas ações de enfrentamento aos museus como espaços da arte oficial, de denúncia da arte apartada da vida e de enfrentamento às condições de

Fig. 11
Acción de la Estrella (1979),
Carlos Leppe
Disponível em:
<<http://carlosleppe.cl/1979-accion-de-la-estrella/>>.



No registro da ação vemos a cabeça raspada de Leppe ocupar o espaço da estrela na bandeira chilena. O artista incorpora a ferida do país, raspando em si a estrela

79 Ações realizadas com a bandeira nacional podem ser identificadas em diversas práticas artísticas. O trabalho com a bandeira foi uma constante na poética do venezuelano Juan de Loyola. O performer pintou diversos elementos urbanos, assim como se ofereceu como um mártir para a polícia com a bandeira do país tingida em seus cabelos. No Peru, o coletivo *Sociedad Civil* realizou a ação *Lava la bandera* em 2000, convidando a população a lavar a bandeira e pendurá-la em enormes varais em lugares simbólicos do país em crítica ao governo antidemocrático de Fujimori. Na Argentina, durante o Ciclo de Arte Experimental (1968), na cidade de Rosário, Noemí Escandell utiliza a bandeira nacional, entre outros símbolos pátrios para questionar a própria ideia de patriotismo.

opressão vivenciadas no período da ditadura (1973 a 1985). Exemplos emblemáticos são a *Entrevista* do grupo *Octaedro* realizada em 1982 – eem que rostos de anônimos eram projetados sobre bonecos brancos feitos de borracha e sem rosto, *Performance para dos actores, vídeo y juguete mecanico*⁸⁰ (1984, fig. 12 e 12b) do Grupo Teatro-Danza de Montevideo – onde, no *Mercado de los Artesanos*, em Montevideo, encontravam-se dois atores manipulando soldadinhos de brinquedo, uma TV com gravações de fragmentos do *Manual de Educación Moral y Cívica* e imagens contendo um pequeno tanque de guerra em relação aos corpos de artistas nus e vulneráveis. Nome fundamental na arte de ação latino-americana é Clemente Padín (1939), teórico e criador pioneiro no uso do corpo como matéria expressiva. Na ação *Por el arte y por la paz* (1984), o artista, com a cabeça coberta, simulava situações de tortura em seu próprio corpo - registrada em vídeo e realizada em parceria com Volker Hammann e Najda van Ghelgue em Berlim.

É necessário frisar que o primeiro e grande denominador comum destas propostas artísticas, identificado e sublinhado por estudiosos da arte latino-americana, está no engajamento político de artistas frente ao período militar instaurado em seus países. Outra semelhança encontra-se, a saber, na possibilidade de realização com materiais de baixo custo, a exemplo dos já referenciados *Parangolés* (1968) de Hélio Oiticica. Nota-se que o processo de concepção destes *projetos* inicia-se com uma crise da pintura e desintegração do quadro, abolindo os limites entre arte e vida. O *Parangolé* é “exemplar de um esteticismo *low-tech*, amostra representativa do reino da escassez” (SALOMÃO, 2003, p.21). Dentro desta definição do *parangolé* outra noção mostra-se como chave para a compreensão deste ‘esteticismo *low tech*’: a precariedade.

A precariedade desenvolvida na poética de Lygia Clark apresenta-se como ética, alicerce para uma reflexão desobediente acerca das ações exploradas por artistas latino-americanos⁸¹. Noções como

80 Um registro em vídeo da ação está disponível no link: <<https://vimeo.com/237350929>>. Acesso em 25 mar.2020

81 A artista e pesquisadora brasileira Eleonora Fabião, desenvolve uma extensa reflexão em torno ao conceito de precariedade. Em texto intitulado *Performance e precariedade* (2011) propõe o “‘precário como referente teórico para pensar performance e como estratégia dramaturgica e psicofísica para criar performance’” (FABIÃO, 2011, p.65). As dimensões da precariedade reconhecidas pela autora são, a *precariedade do sentido*, a *precariedade do corpo*, *precariedade do capital* e *precariedade da arte*. Não obstante a noção seja utilizada por Fabião para abordar performances em geral, utilizando exemplos como Orlan, William Pope, Franko B., Tehching Hsieh, a questão da ‘precariedade do capital’ nem sempre é desbancada. As cirurgias de Orlan, por exemplo,



▲ Fig. 12 e 12b
Performance para dos actores, vídeo y juguete mecanico (1984), Grupo Teatro-Danza de Montevideo
Disponível em: <<https://vimeo.com/237350929>>.

Baixo-custo, pluralidade e precariedade de materiais utilizados em relação direta com o mundo. É nas ruas e a partir delas que Rosenfeld constitui as cruces; é no parque e com a ajuda de participantes que Barrio realiza o trabalho.



▲ Fig. 13
Una milla de cruces sobre el pavimento (1979), Lotty Rosenfeld
Disponível em: <<https://malba.org.ar/en-rodaje>>.

Baixo-custo, pluralidade e precariedade de materiais utilizados em relação direta com o mundo. É nas ruas e a partir delas que Rosenfeld constitui as cruces; é no parque e com a ajuda de participantes que Barrio realiza o trabalho.

‘parangolé’ e ‘precariedade’, mostram-se como conceitos de um fazer/pensar também *corpólitico*. Ao surgirem de uma estreita conexão com a situação de onde emanam e se estabelecem, demonstram-se como modos de pensamento feitos prática. Com esta prerrogativa, o mundo se apresenta como materialidade a ser explorada, assim como espaço onde artistas cultivam e desde onde germinam tanto suas práticas, quanto os conceitos a elas atribuídos.

Lotty Rosenfeld (1943), na ação *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979, fig. 13), utilizou pincel e tinta branca para desenhar cruces sobre o asfalto. A artista pintou linhas horizontais que cruzavam as linhas verticais demarcadoras dos sinais de trânsito sobre as ruas de Santiago do Chile⁸². León Ferrari, Roberto Jacoby, entre outros, dirigiram-se a diversos espaços públicos de Buenos Aires e colocaram corante vermelho nas fontes das praças na ação *Fuentes Rojas* (1968). Em 1970, Artur Barrio (fig.14), com dez rolos de papel higiênico, realizou a interconexão das árvores do Parque Lage (Rio de Janeiro) com os papéis

articulam a precariedade do sentido, do corpo e da arte, mas não a do capital. Nesse sentido, faz-se necessário contextualizar as circunstâncias que geraram o impulso para o projeto conceitual de Clark: a falta de recursos financeiros. A ‘precariedade’ como conceito extrapola a questão do capital, no entanto – e sem querer elogiar a falta de recursos – ela condiciona práticas que, na conjuntura sócio-eocômica latino-americana, são um traço recorrente em nossa poética.

82 A ação foi primeiramente realizada no Chile, mas foi repetida em várias cidades do mundo. De acordo com Nelly Richard (2007, p. 74): “*Violar o trazado de las geografías del tránsito tiene, en el contexto chileno, el valor metafórico de una negativa a dejarse pautear por la ideología del orden; una negativa que contiene a la desobediencia como matriz de rearticulación del sentido*”.

e com a ajuda de participantes. Em 1979, o coletivo 3NÓS3, utilizou sacos de lixo preto para ensacar, durante a madrugada, as cabeças de sessenta e oito estátuas em São Paulo em uma de suas *interversões*⁸³ intitulada de *Ensacamento*. Em 1982, o artista pernambucano Daniel Santiago (1939), pendurou-se de ponta-cabeça segurando um cartaz com a frase: “O Brasil é o meu abismo” (fig. 15).



Fig. 14
Trabalho realizado com 10 rolos de papel higiênico (1970), Arthur Barrio
Disponível em: <https://www.artequacontece.com.br/artur-barrio-experiencias-y-situaciones/>.

Tinta, corante, sacos de lixo, água, ar, pedras, terra, papel, plástico, fogo, latas, lixo, pão, terços, jornal, cartolina, revistas e tudo o que existe entre um sem número de possibilidades, exploradas e resignificadas para a elaboração de ações por artistas que endereçam sua poética à problemáticas simultaneamente políticas e formais: “Nesse território fermenta-se a ideia de uma arte sem objetos, que se manifesta em **ações**” (FREIRE, 2015, p.46). Saltamos alguns anos e nos encontramos com propostas contemporâneas que lançam mão desta pluralidade de recursos e da presença do corpo para resgatar as memórias traumáticas das ditaduras militares.

Em *Sin Descanso* (2013), o artista argentino Silvio de Gracia (1973), na cidade de Concepción, no Chile, foi atado, vendado e amarrado a uma cama coberta de terra ao ar livre. Sua ação era uma tentativa, sem sucesso, de libertar-se do aprisionamento. O lugar escolhido para a realização da ação foi um terreno baldio onde funcionou um centro clandestino, o lugar ficou conhecido por tocar músicas altas para encobrir os gritos das torturas. Em atitude convergente, Janet Toro (1963), realiza ações como *La sangre, el río y el cuerpo* (1990); *La línea* (1990), *Exhumar la memoria* (2014), todas em relação aos traumas decorrentes da ditadura chilena.

Nestas ações, observamos como atributo basilar o corpo. Não

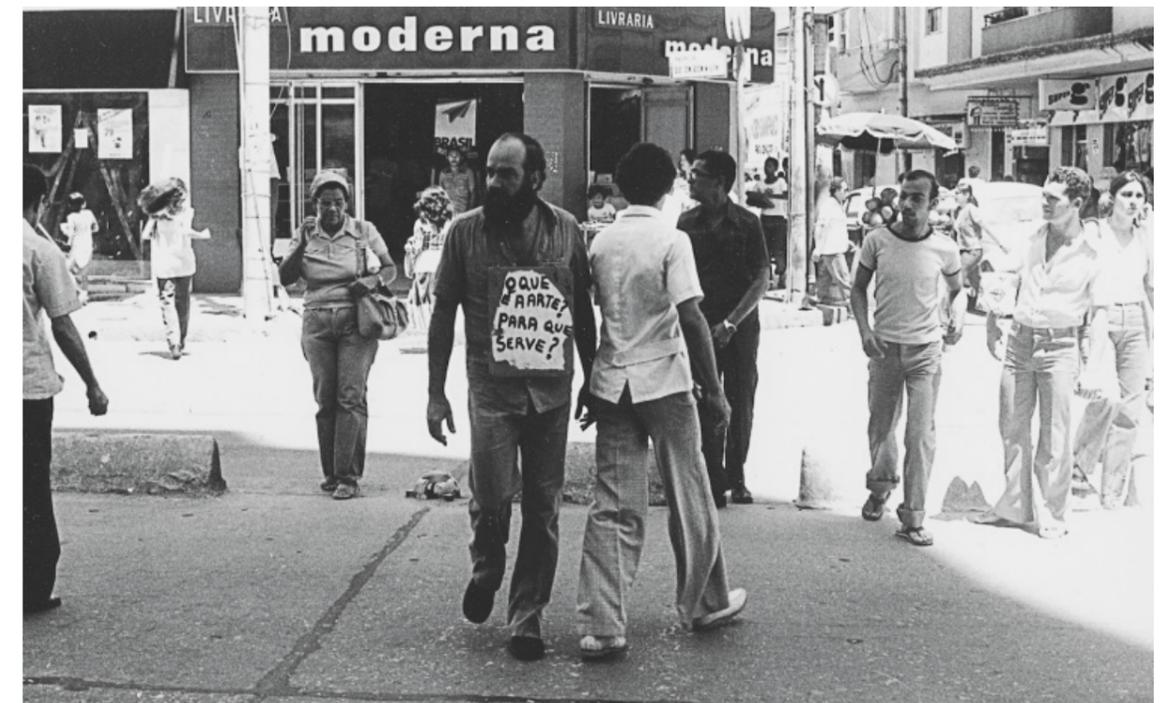
Fig. 15
O Brasil é o meu abismo (1982), Daniel Santiago
Fonte: Catálogo Daniel Santiago, De que é que eu tenho medo? Exposição no MAMAM, Recife, 2012.



83 Nome dado pelo coletivo 3NÓS3 a suas intervenções.

somente como suporte dos discursos, mas como obra em si. Com isto, o uso de outros materiais é, por vezes, dispensável, como visto na ação de Antonio Manuel e de Flávio de Carvalho. Não somente como suporte dos discursos, mas como ‘obra’ em si, questão manifesta de distintos modos, como na intervenção disruptiva de Antonio Manuel no MAM-RJ, em plena ditadura militar, com o *O Corpo é a Obra* (1970). Em ações como esta o uso de outros materiais é dispensável. Também as proposições de Paulo Bruscky (1949) nas décadas de 1970/80, consistiam na sua presença com a utilização da placa com o escrito “O que é a arte? Para que serve?” dependurada em seu pescoço (fig.16), por diversos lugares de Recife. Em *4 dias e 4 noites*, Artur Barrio realizou uma deriva pela cidade do Rio de Janeiro até a exaustão total de seu corpo.

Fig. 16
O que é arte para que serve? (1970-80), Paulo Bruscky
Disponível em: <https://www.select.art.br/paulo-bruscky-o-artista-que-escreve/>.



Ações que encarnam a potência da arte como aquilo que resiste: expõe o poder ao passo que revela a necessidade da arte em vocação situada, isto é, de transformadora/criadora de mundos.

‘Poner el cuerpo’ significa tornar visíveis campos de força que confrontam a colonialidade do poder incrustada nos domínios do imaginário, do conhecimento e das subjetividades. Colocar o corpo torna-se por si só ato estético-político. Nesse sentido, vale citar a definição da artista colombiana María José Arjona em torno do corpo em suas proposições:

Creio no corpo como força, e, ainda que, em vários textos se refiram ao corpo como símbolo, no meu trabalho funciona e se articula mais desde um plano de consistência sobre o qual se precipitam forças e intensidades que lhe permitem gerar resistências, resistências que convertem meu corpo em ente que afirma a vida, precisamente por que a vida é também uma força⁸⁴.

Por darem corpo à força em sua afirmação da vida, corpo como luta encarnada, as ações deixam de representar, apresentando sem mediações os enunciados de denúncia, protesto e reivindicação. Ações como dos chilenos Carlos Leppe, Francisco Copello (fig.17) e Elías Adasme (fig.18), trabalhavam a ‘precariedade do corpo’ denunciando as regulações das condutas, as ocorrências de tortura e demais violações dos direitos humanos. Ações de artistas como Cheril Linett, Regina José Galindo (1974), María José Arjona (1973), Márcia X (1959-2005), María Evelia Marmolejo (1958), Liliana Maresca (1951-1994), Ana Mendieta (1948-1985), somente para citar algumas, denunciam as condições de subalternização e de violência ao corpo feminino. Nesta perspectiva, muitas categorias podem ser propostas para pensarmos as discussões presentes nas ações, recorrências de discursividades dissidentes e *corpólicas*.



Ações que sobrepõem referentes pátrios à gestos que expõem um país que sangra, um ‘mapa da dor’. O trabalho revela um profundo diálogo entre o corpo e o espaço, além disso, o artista colava as imagens nos muros da cidade de Santiago.

Adotando como ponto de partida as artistas supracitadas, um explorado recorte de análise das práticas *corpólicas* femininas está no pensamento/prática em torno do ‘feminismo decolonial’, assim definido em 2008 pela pesquisadora argentina María Lugones em sua investigação em

84 “Creo en el cuerpo como fuerza, y, aunque, en varios textos se refieren al cuerpo como símbolo, en mi trabajo funciona y se articula más desde un plano de consistência sobre el cual se precipitan fuerzas e intensidades que le permiten generar resistências, resistências que convierten mi cuerpo en ente que afirma la vida, precisamente por que la vida es también una fuerza”. (ARJONA, 2012, p.5)



Fig. 19
Melindrosa (2017), Ana Luisa Santos
Disponível em:
<<https://anasantosnovo.com/MELINDROSA-1>>.



Fig. 19b
Espaço do Silêncio (2015), Nina Caetano
Disponível em:
<<http://grupodepesquisa-g-pec.com.br/site/urbarte/>>.



Fig. 20
Não alimente os animais (2015), Jack Soul Revenge Girl
Disponível em:
<<http://www.jaquelinevasconcellos.com/>>.

Ações realizadas no espaço público, propostas que provocam a participação dos transeuntes.

Em *Espaço do Silêncio*, os elementos que compõem a ação são deflagradores de processos de memória e diálogo; Santos vestiu-se com notas de dez reais e frente às tentativas de pegarem o dinheiro em seu corpo questionava: - ‘Você vai me deixar nua na rua?’ e é justamente nua que ela termina a ação; em *Não alimente...*, o toque da buzina mantinha a performer em ação e movimento.

torno da colonialidade de gênero. A filósofa articulou as teorias feministas (realizando uma análise crítica dos movimentos feministas universalistas e hegemônicos que perpetuam o padrão eurocêntrico de exclusão racial e de classe) e o pensamento decolonial (que até então ignorava as particularidades dos domínios da colonialidade na indiferenciação entre gênero e sexo, tratando o sexo como característica biológica, fundamentado numa visão binária, patriarcal e heterossexual herdada do pensamento moderno/colonial), buscando explicitar a colonialidade do poder na interseccionalidade entre classe, raça, gênero e sexualidade.

As práticas no campo da performance nas décadas de 1960/1970 tiveram como uma de suas vertentes mais intensamente exploradas a interseção entre as experiências corporais e os movimentos feministas, ações de artistas mulheres que utilizavam seus corpos como matéria de resistência e de luta. Entre elas, as artistas anteriormente citadas, assim como Nadia Granados (1978) com *La Fulminante* (2013); Mónica Mayer (1954) com *El Tenedero* (1978); Diamela Eltit (1949) com *Zona de Dolor* (1980); Maris Bustamante (1949) com *Caliente-Caliente!* (1982), entre inúmeras outras.

Entre as vozes atuais podemos citar as ações Ana Luisa Santos com *Melindrosa* (2017, fig. 19); *Para aquelas que não mais estão* (2015) do Coletivo Rubro Obsceno e Violeta Luna; *Rosa Púrpura* (2014) de Berna Reale; *Espaço de Silêncio* (2015, fig. 19b) de Nina Caetano; Maria José Contreras com *Santiago* (2013); Jaqueline Vasconcelos com *Não alimente os animais* (2015, fig. 20); Anabel Vanoni (1973) com *Mujeres Tramando* (2006); *In ATTO* (2015) de Anna Maria Maiolino; Alejandra Herrera Silva (1978) com *La dieta* (2002); Eli Neira (1973) com *El enemigo interno* (2012); a ação *Santiago-Buenos Aires, bitácora visual* do Colectivo Malignas Influencias (2007), somente para compreendermos a quantidade de artistas produzindo atos de uma *corpólica* incisivamente feminista e decolonial com suas práticas expressivas.

Outro exemplo de experiências desenhadas a partir da reunião de trabalhos com discursividades similares no estabelecimento de atos *corpólicas* e *aesthesis* decoloniais, está no agrupamento de ações com explorações autobiográficas. Estas proposições são centrais no desenvolvimento de ações corporais, pois, como identifica Ana Bernstein (2001, p.92): “Para aqueles relegados ao silêncio dentro do discurso dominante, a performance solo autobiográfica tem sido instrumental para a reivindicação por diversas minorias do papel de agentes sociais na criação de uma ‘contra-esfera’ pública”. Utilizando a presença corporal como significante central de suas propostas, artistas como o guatemalteco Aníbal

López (1964-2014), o brasileiro Paulo Nazareth (1977), o chicano James Luna (2001), ou Guillermo Gómez-Peña (1955) em parceria com Coco Fusco na ação *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992), utilizam a presença corporal para chamar atenção para a questão da produção de diferença, fruto da modernidade/colonialidade, e a transformação da alteridade em artigo para consumo. Nestas, artistas explicitam de forma crítica, o que Barriendos (2005, p.6) identifica como traço da ‘nova internacionalização’ da arte contemporânea:

o periférico subiu ao cenário da nova internacionalização da arte contemporânea em um momento em que os papéis a representar já estavam distribuídos [...] os ‘condenados’ haveriam de corroborar com o papel protagonista do ocidente na corrida universal da civilização, exaltando sua vitória mediante o gesto solidário de ver-se reconhecidos ao chegar exaustos, mas sorridentes à meta. Arrogante, ocidente tirava fotos abraçado com o mais seletivo de sus antigos colonos⁸⁵.

No entanto, estes coexistem com gestos de desterritorialização⁸⁶ fundamentais para a descolonização da estética. Vemos, por exemplo, a irrupção de inúmeras propostas de artistas que trabalham a condição do sujeito negro na contemporaneidade, traçando relações com o recente passado de escravização e suas sequelas na atualidade. Inúmeros são os trabalhos, como a ação *Hommage à Sara Bartman* (2007) de Teresa María Diaz Nerio; *White Face, Blond Hair* (2013) de Renata Felinto; *Bombрил* (2010, fig.21) de Priscila Rezende; *A vida que eu levo nêgo pensa que é fácil* (2015) de Fernando Barbosa (1992); *Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo* (2017, fig.22) de Antonio Obá (1984); *Presença Negra* (2016) de Moisés Patrício; *Mil litros de preto, a maré está cheia* (2019), de Lucimélia Romão; *Nas coxas* (2018) de Tiago Sant’ana; *Giustizia, non pietá* (2019) de Yasmin Nogueira; entre incontáveis outras. Nestas ações, explicita-se a colonialidade em corpos que sofrem as consequências da colonialidade do poder em todas as esferas da vida. Do embranquecimento

85 “lo periférico se montó al escenario de la nueva internacionalización del arte contemporáneo en un momento en el que los papeles a representar ya estaban repartidos [...] los ‘condenados’ habrían de corroborar el papel protagonista de occidente en la carrera universal de la civilización, encubriendo su victoria mediante el gesto solidario de verse reconocidos tras llegar exaustos pero sonrientes a la meta. Arrogante, occidente se tomaba fotos abrazado de lo más selecto de sus antiguos colonos” (BARRIENDOS, 2005, p.6).

86 Utilizamos o conceito para adjetivar práticas artísticas que criam linhas de fuga no território mesmo da arte. Ações de ruptura, gestos de resistência que problematizam narrativas, representações e imagerias hegemônicas, provocando desestabilizações em diversas esferas do poder. Movimentos indisciplinados que, por sua desobediência, são também geradores de desvios.

Fig. 21
Bombрил (2010), Priscila Rezende
Disponível em:
<<http://priscilarezendeart.com/projects/bombрил-2010/>>.



Fig. 22
Atos de transfiguração (2017), Antonio Obá
Disponível em:
<<https://www.premiopia.com/2018/11/antonio-oba-expos-criticas-sociais-ao-proximo-governo-federal-para-jornal-ingles/>>.

Rezende utiliza seu cabelo como palha de aço para arear panelas- referência às subjetividades e papéis sociais fruto da diferença colonial. Antonio Obá rala imagens de santos feitos em gesso e revela a matéria branca de seu interior, finalmente cobre seu corpo com o pó branco.



Fig. 23
El peso de la culpa (1997), Tania Bruguera
Disponível em:
<<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000044525&lg=GBR>>.



Fig. 24
Nunca serás un weye (2016), Sebastián Calfuqueo
Disponível em:
<<https://diadeldolorcolonial.wordpress.com/project-tag/you-will-never-be-a-weye/>>.

As ações fazem referência ao genocídio dos povos colonizados, apagamento de saberes, silenciamento, subalternização, bem como às estratégias de esvaziamento e conversão da cultura do conquistado em parte da lógica do capital.

fruto da doutrinação religiosa, como no trabalho de Antonio Obá (1983), ao genocídio negro praticado na contemporaneidade e explicitado por Yasmin Nogueira.

No resgate da ancestralidade indígena, encontramos ações como *Vestígios* (2010), de Marta Soares; Lukas Avendaño, com *No soy persona, soy mariposa* (2015); Anita Ekman, com *Ochre women* (2018); Uýra Sodoma, com *Manaus, uma cidade na aldeia* (2019); Denilson Baniwa, com *Pajé-Onça caçando na Avenida Paulista* (2018); Gustavo Caboco e Luciene Wapichana, com *Extensão Wapichana* (2020); entre outros. Na emblemática *El peso de la Culpa* (1997, fig.23), Tania Bruguera fica nua e carrega em seu corpo a carcaça de um cordeiro, levando-a aberta e dependurada no pescoço. A ação consistiu em comer terra cubana durante algumas horas. A artista misturava porções de terra e água com as mãos e ingeria. A proposta apoia-se na lenda de um suicídio em massa de um povo indígena que come terra em protesto à invasão espanhola. Também nesse delineamento, Sebastián Calfuqueo (1991) realiza em Santiago do Chile uma intervenção no ‘*Día del dolor colonial*’ - 12 de outubro - (2016, fig.24) que consistiu na compra de uma roupa em referência aos povos Mapuche “uma ‘fantasia’ capitalizada que fica branca com a ação da água e do cloro”⁸⁷ (CALFUQUEO, 2016). O artista coloca o traje num recipiente com o produto químico e, com a passagem do tempo, o traje ‘mapuche’ fica esbranquiçado. O artista, de origem Mapuche, realiza ações que problematizam os estereótipos criados para o consumo de sua cultura, assim como os desafios dos sujeitos Mapuche na atualidade chilena.

Denunciando com seus corpos, artistas trabalham possibilidades de descolonização da estética por instaurarem atos *corpóliticos*, corpos que agem a partir de suas inscrições corpográficas, em relação a seus territórios e que apontam a problemáticas coletivas. Suas propostas despontam de pensamentos fronteiros conectando-se com seus próprios como e “cuándo, por qué, dónde y para qué” (MIGNOLO, 2011b). O reconhecimento destas práticas em suas particularidades revela-se essencial para o entendimento de um fazer estético decolonial, prática simbólica amalgamada à vida. Estes trabalhos são gestos de sublevação que nascem como gritos de vozes sufocadas, agindo sobre o mundo no intuito de transformá-lo. Corpos que se erguem de um solo explorado há mais de quinhentos anos no desejo de superação das estruturas de opressão e sujeição impostas na modernidade/colonialidade.

87 “un “disfraz’ capitalizado que se blanquea con acción del agua y cloro” (CALFUQUEO, 2016).

Como exposto, a década de 1960 apresenta-se como ponto nevrálgico nas investigações em torno destas ações. Nelas, o corpo - como carne, como vida, como agente e como vítima - apresenta-se como meio privilegiado para os protestos sensíveis. Hoje, assistimos a uma intensa experimentação *corpólitica* que aciona possibilidades de descolonização da estética. O levantamento destas propostas permite-nos compreender que, na multiplicidade dessas explorações, as ações corporais destacam-se como expressões *corpólicas* – ações corporais de resistência à colonialidade do poder e que partem da consciência de suas inscrições corpográficas; situadas – desde onde administram seus sentidos e onde criam possibilidades de desvios; e desobedientes – negando-se a adquirir contornos precisos, rompendo com o controle do capital, abrindo espaços de descontinuidade nas narrativas da modernidade/colonialidade, etc. Em suma, as ações visibilizam as feridas coloniais, denunciam as opressões e apontam a colonialidade do poder em suas diversas roupagens.

Se, nessas ações, artistas incorporam (dão corpo) os enunciados sensíveis, nas ações participativas observadas ao longo da tese as pessoas espectadoras é que são convocadas a experimentar com seus corpos. Se nas propostas de ação, artistas denunciam com seus corpos, nas proposições participativas, mobilizam transformações. Como veremos, as propostas são convites à ação poética frente a um aparato anestesiador das subjetividades, reduzidas, nas atuais políticas de subjetivação, aos domínios do sujeito⁸⁸. É a partir desta premissa que analisaremos como as ações participativas deflagram modos de fazer, pensar e agir *aesthesis* decoloniais desde a América Latina.

88 Rolnik (2018a) esclarece que o regime de produção do ‘inconsciente colonial cafetinístico’ gera subjetividades reduzidas às suas experiências pessoais, em outras palavras, enquanto sujeitos. De acordo com a pensadora, a vivência do sujeito compõe a subjetividade, mas também a experiência ‘fora-do-sujeito’, ou extrapessoal, em contato com as forças que agitam o mundo, seus efeitos em nossos corpos. A subjetividade que se identifica com o sujeito e se limita a ele é impedida de viver o mundo como parte indissociável de sua constituição e, assim, vive as experiências como indivíduo separado do mundo.

**ACCIÓN DE
CARGAR UN
OBJETO EN
UN TRAYECTO
URBANO CON
LA AYUDA DE
TRANSEUNTES
(2017)**

programa da ação⁸⁹

Ação participativa duracional no espaço urbano.

Desde a esquina entre Colombres e Pavón (Boedo - Buenos Aires), com um grande objeto de características escultóricas (dois metros e meio de altura), interpelar transeuntes e pedir ajuda para carregá-lo até a *Universidad Nacional de las Artes*, em Buenos Aires. É importante que estes dados sejam mencionados: objeto (trabalho, ou coisa) e seu destino. Exemplo de abordagem: “*Hola! Buenas tardes. ¿Como estás? Necesito llevar este objeto hasta la Universidad Nacional de las Artes. ¿me podés ayudar por un trecho del trayecto?*” Durante o percurso deixar que as conversas sigam o fluxo do encontro. O caminho também deve ser dirigido pelas pessoas participantes, elas guiam o trajeto.



Fig. 25
Registro da ação *Acción de Cargar un objeto en un trayecto urbano con la ayuda de transeuntes* (2017).

89 A ação foi realizada em parceria com os artistas Byron O’Neil, Carina Ferrari, Laura Canedo, Patricia Teles e Virgina D’Angelo. Registro fotográfico de Patrícia Teles. O vídeo de registro da ação pode ser visto acessando o link: <<https://vimeo.com/240051627>>

UM CHAMADO À COOPER(AÇÃO)

Impulsionadas pelo desejo de experimentar a possibilidade do encontro como acontecimento poético desobediente, projetamos *Acción de Cargar un objeto en un trayecto urbano con la ayuda de transeúntes*. Como nas proposições estudadas no fragmento *A participação e seu devir revolução*, é possível identificarmos características dos agrupamentos constituídos a partir do reconhecimento do ‘diálogo como dispositivo relacional’ e do ‘germe de inconclusão em objetos propulsores da participação’. O *proyecto* funcionava como um elo disparador do encontro, do diálogo, do movimento e configurador de uma estrutura interdependente - conformada pelo elo entre propositora, objeto e participante – ‘corpo-corpo-corpo’. Como um ‘nó borromeo’⁹⁰, em que ao tirar um anel o todo se desarma, a ação somente existia na aliança entre os três corpos.

Além de seu motor central – proposição de uma situação relacional que se afirma na esfera do encontro – o programa da ação partiu de uma série de gestos que visavam problematizar a arte como nos foi ensinada pelo paradigma estético da modernidade/colonialidade. No programa da ação algumas informações eram fundamentais: enunciar o destino do objeto, chamá-lo de objeto (não de escultura, ou qualquer termo o circunscrevesse à categoria de ‘obra de arte’), ser conduzida pelos caminhos sugeridos pelas pessoas participantes e, principalmente, deixar que a conversa seguisse o fluxo dos encontros. Apesar desta abertura, as informações contidas no conjunto de elementos que compunham o *proyecto* deflagravam uma série de questionamentos em torno da arte, seus objetos e problemas. Como aquela estrutura sem ‘acabamento’ poderia pertencer à famosa *Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón*? Qual era a atitude apropriada em relação a um objeto que ocupava a ‘sarjeta’, mas que ia para um ‘templo das artes’⁹¹? Qual era a forma correta de transportá-lo?

90 Trata-se da trama formada no entrelaçamento de três anéis. A especificidade de tal relação é a dependência mútua entre os elementos que a compõem, isto é, ao retirar um anel a conexão entre todos se desfaz.

91 No fragmento *Poéticas desobedientes na arte contemporânea: por outras dimensões do sentido e do sentir*, abordamos, articulando exemplos e contribuições teóricas, os tensionamentos provocados pelas práticas contemporâneas aos pressupostos da estética moderna/colonial - nesse caso, na correlação entre poder econômico e opulência das artes. Tal, ainda configura um imaginário sobre a arte e seus espaços,

De que era feito?

Era feito de papel higiênico! Era central na experiência evidenciar a ‘pobreza’ e destronar a arte. O objeto, além de seu baixo ‘status’ e valor, era frágil e deformável. O percurso ia desfigurando sua turva semelhança com a Vênus de Milo, cada vez mais ficava encardido da rua, das calçadas, das mãos que o seguravam. Conceber tamanha precariedade no interior do espaço artístico era já uma forma de profaná-lo, de fazê-lo ruir como edifício de poder - “a destruição do mundo como conhecemos como possibilidade de imaginação política” (MATTIUZZI; MOMBACA, 2019, p. 17). Ao responder de que era feito, cola e papel higiênico, resposta que rebaixava a ‘nobreza’ de qualquer ‘escultura’ à pobreza daquele material, acrescentava mais uma informação: não o tinha feito sozinha. Mas então, quem eu era, artista, professora ou estudante de arte? Isso era importante? Se isso não era importante, então, o que era? Ainda faltava acabamento no objeto, ou era assim mesmo?

Diversas questões perpassavam a incoerência da situação que irrompia no cotidiano da urbe provocando encontros e descontinuando seu fluxo habitual, agindo na contramão da mecânica neoliberal constituinte dos modos de ser, de estar, de pensar e, inclusive, de sentir. O deslocamento da lógica do capital para a vida garante a eficácia de toda a dinâmica que movimenta a cidade: o desempenho, a produtividade, a pressa, a finalidade dos percursos, a velocidade das condutas, a utilidade das ações, o anonimato das relações, etc. *Acción de cargar...* intencionava gerar desvios, mas o que irrompeu foi sua potência, não de produção das brechas - como capacidade de incidir sobre algo interrompendo seu curso - mas de revelar focos de resistência já existentes no cotidiano. Como se os encontros estivessem esperando as condições para acontecerem. Foi surpreendente a quantidade de pessoas a ajudar no percurso, revelando a força do convite como tática poética para o fazer compartilhado.

Um dos primeiros senhores a me assistir, tinha a firme intenção de chegar ao destino comigo, riu quando afirmei que ia até a Recoleta (bairro a mais de 8 quilômetros de onde estávamos - Boedo), mas não titubeou, pelo contrário, parou para amarrar seus cadarços já que o percurso seria longo. Após algum tempo agradei e disse que seguiria tranquila com ajuda de outra pessoa. Os próximos a conduzirem o

sendo conhecidas, há mais de cem anos, inúmeras ações de enfrentamento a estas concepções.

trajeto aproveitaram para contar outras ocasiões em que tiveram a chance de ajudar pessoas e como se sentiram bem e alegres com isso. Uma senhora de fato achou o objeto muito belo e disse que gostaria de colocá-lo em sua sala de estar e, para despedir-se de mim, arranjou o próximo ajudante/guia: “leve ela por mais dez quarteirões”; “estou trabalhando” - ele respondeu, mas cumpriu parte do trajeto como lhe foi demandado. Uma senhora agradeceu a oportunidade de ‘carregar uma escultura’, um rapper fez rima a partir de nosso encontro: “*Es hermosa la escultura cuando se mezcla con la prosa: es cultura [...]*”. Encontros surpreendentes de gente que dedicou tempo, que se desviou da rota cotidiana, que desejou fazer aquilo junto.

É também curioso o fato de, após passar por tantas intempéries - incorporando os acidentes, encontros, trombadas e quedas do percurso - ao chegar ao seu destino, o objeto não conseguir nem mesmo ingressar no edifício. A universidade estava fechada. Recusa recíproca: foi a *Escuela Nacional* quem não o quis ou foi o próprio objeto que rejeitou estacionar ali temendo tornar-se ‘peça de museu’? A oposição expressa entre a rua - como espaço de encontros, movimentos, velocidades, processos, do imprevisto - e a instituição artística - contida na enunciação do espaço da Universidade Nacional das Artes como destino - pareceu incontornável. Terminamos a ação em frente à instituição com a porta trancada. O lugar do objeto era a rua, a movência, a possibilidade de acontecer, dançar a cidade e entre corpos, em síntese, de gerar acontecimentos, experimentações, possibilidades de agenciamentos em sua multiplicidade.

Além da exploração do encontro - do diálogo como ação de criação em sua potência de transverberação; do espaço urbano - tensionamento do cânone artístico; do *probleto* - material de baixo custo, negação do objeto com valor de mercado; da abertura às transformações e ao processo; um dos objetivos da ação estava na investigação em torno da potência da cooperação. As perguntas que levaram à elaboração do programa da ação perpassaram por questões como: Quais são as formas de conexão com o outro? Como me aproximar dos ‘transeuntes’ e vivenciar uma experiência de conexão singular? É possível conversar sobre arte na rua? Em que contextos e para que conversar sobre arte? Como conversar sobre arte sem precisar utilizar uma placa para isso? Como instaurar uma situação/acontecimento a partir deste desejo? O recurso utilizado para responder a estas questões foi: pedindo ajuda!

Produzir o contato com outros a partir do chamado à cooperação em um acontecimento extra-cotidiano tinha em vista a

Fig. 26 e 27
Registro da ação *Acción de Cargar un objeto en un trayecto urbano con la ayuda de transeuntes* (2017).



produção de um desvio de ordem molecular, operando na tentativa de liberar o corpo, o vivo do corpo, de sua captura pela política de inconsciente própria ao padrão mundial do poder capitalista. Se, por um lado, *Acción de cargar...* insurgia-se contra a lógica produtivista, utilitarista e da eficácia da modernidade/colonialidade, da arte alienada das pessoas, do fetiche do objeto, do artista como ser virtuoso, etc., o mais importante em sua constituição foi o agenciamento para a realização de uma ação desinteressada, improdutiva, que mobilizasse a escuta do que a situação daquele encontro poderia gerar em meio à realidade silenciadora da cidade, em síntese, no alargamento de nossa capacidade de sentir e ampliação de nossa potência de existir.

Os encontros intencionavam gerar pequenas desorganizações, frestas, festas, permeabilidades a partir da experiência de acoplamento ‘corpo-corpo-corpo’. Alegria provocada pela singularidade de cada nova conexão, de troca de intensidades entre viventes. Tática de aproximação que objetivava, por meio da palavra, do movimento, da relação com o entorno, do ATO, desmanchar-me um pouco no outro e no mundo. A partir dos fluxos gerados pela relação entre corpos, tocar naquilo que os/nos extrapola, estimulando nossa capacidade extrapessoal - vibrátil, tanto a minha quanto a de quem se dispusesse a fazer junto (ou assim esperava). Talvez pareça presunçoso o desejo de tocar no vivo do outro - no fora do sujeito; tocar no corpo e penetrar nas zonas de afecção para chegar ao saber-do-vivo, estimulá-lo a fazer/fazermos desvios na rota do cotidiano; provocar atos que despertassem possibilidades conjuntas de nos posicionarmos como ‘sujeitos-em-processo’, ‘sujeitos-em-obra’. Entretanto, é esse o motor dessa e de cada uma das proposições aqui apresentadas, partir do corpo para, quem sabe, chegarmos novamente a ele.

Ponto de partida e de chegada, mas que não inicia ou finda: o corpo como motor de qualquer experimentação sensível, possibilidade da ação. Em outras palavras, quando tratamos o corpo em experimentação como via para a descolonização da estética é apostando nele como meio para provocar em nós uma potência outra que é a do devir-mundo. Se a política de subjetivação do projeto moderno/colonial é um entrave aos exercícios de saída de si, é também verdade que na suspensão do ‘eu’ - nas tentativas de dissolução no encontro com a matéria mundo - poderemos encontrar maneiras de reapropriação de nós mesmos, de nossas sensibilidades.



◀ Fig.28, 29 e 30
Registro da ação *Acción de
Cargar un objeto en un trayecto
urbano con la ayuda de
transeuntes* (2017).

POIESIS DECOLONIAIS E PARTICIPAÇÃO

O recalque do corpo-que-sabe é a violência maior do empreendimento colonial, da perspectiva micropolítica. Tal operação encontra-se na medula da cultura moderna ocidental que se instaura com a colonização e ainda hoje nos estrutura.

Suely Rolnik, 2013.

PRIMEIRA APROXIMAÇÃO À PARTICIPAÇÃO

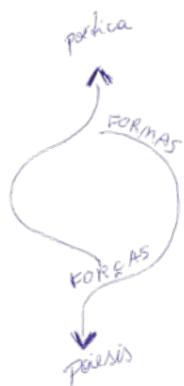
O florescimento de ações participativas a partir, principalmente, da segunda metade do século XX, no contexto periférico e plural da América Latina, conecta-se às desconstruções estruturais nos modos de fazer/pensar arte compreendidos nos conceitualismos⁹². A participação apresenta-se como tática de desobediência à colonialidade nos domínios das subjetividades, agindo na interseção entre arte e política. As propostas participativas condensam discursos de resistência, muitas vezes inexplícitos em suas estruturas. Participar é tática para a inclusão dos ‘espectadores’ como sujeitos de potência na transformação e invenção de mundos. Abordaremos as particularidades contidas na prática/teorização da participação como

92 No fragmento *Conceitualismos e seus ecos na contemporaneidade* nos deteremos no estudo deste ‘movimento’ artístico. Aqui, importa-nos compreender que as abordagens ‘participacionistas’ fazem parte de uma ampla reconfiguração no campo das artes, com práticas que desobedeciam às regras institucionais, separação entre os gêneros artísticos, questionando a natureza mesma da arte e seu lugar no mundo. Nesse sentido, utilizamos os conceitualismos como ponto de inflexão para a reflexão em torno da arte contemporânea desde a América Latina.

*poiesis*⁹³ abertas à ação devoradora⁹⁴ de le ‘espectadore’, relacionando-a à abordagem decolonial. Assim, objetivamos a ampliação do conceito de *aesthesis* decoloniais para a esfera da criação, propondo como possibilidade para o pensamento de ações participativas a noção de *poiesis* decoloniais.

Entendendo que o projeto decolonial visa descolonizar a estética para liberar as *aesthesis*, partimos da prerrogativa de que descolonizar a poética na abertura e compartilhamento dos processos de *poiesis*, é também modo de emancipar as *aesthesis*. Recordamos que a liberação dos sentidos (*aesthesis*) está compreendida num projeto maior que busca a liberdade dos seres humanos da colonialidade em todas as suas roupagens (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012). Partindo desta compreensão, propomos a descolonização da poética como forma de liberação das *poiesis*. Tal como a redução das *aesthesis* alicerçou a compreensão da estética, a ênfase na poética (*poietiké*, significando a junção *poiein* + *techné*) como aplicação das técnicas, reduziu sua potência como *poiesis* (criação). Como afirma o professor português radicado no Brasil, Manuel Antônio de Castro (2006, grifos do autor):

E o que indicava propriamente o adjetivo *poietiké*, um ‘conhecimento’ especial, ficou esquecido. Passou-se a falar em Poética e se entendeu, na verdade, *techné*, ou seja, conhecimentos meramente *técnicos* sem a dimensão da *poiesis*. Isso ficou bem claro na tradução para o latim. Estes, que não tinham o hábito do pensamento filosófico, ainda acrescentaram maior confusão, ao traduzirem *techné* por *ars*, ou seja, *arte*. Esta tradução põe todo o acento na *techné*. Daí se entendeu a arte como a *techné poietiké*, mas onde o principal não estava mais na *poiesis* como essência do agir, mas nos conhecimentos *técnicos* de fazer *poesia*, onde o fazer diz respeito às formas.



93 O termo grego *poiesis* (ποίησις) é aqui utilizado em referência à atividade de criação (criação da diferença, do que não existe) – distinto da criatividade como atributo da produção de novidade - humana tal como descrita por Platão (1991, p.79) no *Banquete*: “poesia é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos poetas”. O termo deriva do grego *poiein* significando o fazer como ação que resulta em *poiema*. Em outras palavras, ‘poema’ é resultante da atividade poética enquanto ação.

94 Em carta à Lygia Clark, em 1968, Oiticica reflete sobre a participação referindo-se à pessoa participante como devoradora: “Por isso há a tal vivência, insuportável, de defloramento, de posse, como se ele, espectador, dissesse: ‘quem é você, que me importa que você tenha criado isso ou não, pois estou aqui para modificar tudo, esta merda insuportável que me dá vivências chatas, ou boas, ou libidinosas, foda-se você com tudo isso pois o devoro, o cago depois[...]’” (OITICICA; CLARK, 1998, p.70).

Com base nesta proposição, defendemos que a participação é deflagradora de ações criadoras que, por sua vez, têm a força de engendrar atos *corpóliticos* pois, como atesta a artista e pesquisadora Rita Aquino (2016, p.93): “A dimensão de ação é portanto, essencial à arte participativa ultrapassando a oposição binária entre atividade e passividade do(a) espectador(a) platônico(a)”. Nesta seção, nos fundamentamos no estudo de propostas artísticas com esta especificidade, assim como em desenvolvimentos reflexivos de artistas para, em seguida, articularmos o estudo em torno das *poiesis* decoloniais com o conceito de ‘inconsciente colonial capitalístico’ desenvolvido por Suely Rolnik (2018).

Como vimos, descolonizar a estética é essencial nos processos de descolonização das demais esferas em que a colonialidade incide, desde a colonialidade do poder, do ser, do saber, do ver, da natureza e das subjetividades, pois “a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva” (ROLNIK, 2018a, p.33). Sendo assim, todas as formas de produção simbólica estão implicadas no projeto de domínio da matriz colonial, e a experiência estética, como a “experiência das forças do mundo em meu corpo⁹⁵” (ROLNIK, 2015), é um dos pilares da construção do imaginário moderno/colonial e, por ser assim, é elemento central nos debates decoloniais.

Nesta perspectiva, Mignolo (2010b, p.14) identifica que “a mutação da *aesthesis* em estética assentou as bases para a construção de sua própria história⁹⁶”. Historiografia da arte imposta e discutida também por pensadores europeus, como questiona Edgar de Bruyne (1930, p.41 apud SUASSUNA, 2012, l.14): “com que direito tomamos nós, como unidade de medida em nossas apreciações da Arte universal, aquilo que nós, europeus ocidentais do século XX, consideramos como belo?”. Como vimos, o termo *aesthesis* origina-se do grego e sua ampla definição termina reduzida às acepções da estética como filosofia da arte tal qual estabelecida na modernidade, fundamentalmente no século XVIII. Nesse sentido, as *aesthesis* decoloniais convidam-nos a pensar nos contornos da arte nas esferas das *poiesis* na acepção atual de

95 Conferência *Micropolíticas del pensamiento. Sugerencias a quienes intentan burlar el inconsciente colonial*, encontro Descolonizar el Museo, MACBA Barcelona, 27 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V73MNOobBU>>, Acesso em: 25 jun.2019.

96 “la mutación de la *aesthesis* en estética sentó las bases para la construcción de su propia historia” (MIGNOLO, 2010b, p.14).

poética e *aesthesis* de estética (MIGNOLO, 2015, p.12):

todos estes gêneros *poiéticos* se subsumiram em um termo genérico: 'arte'. Ou seja, o fazer regulado pelos princípios filosóficos da estética foi concebido, e inventado, como fazer artístico. Assim, o fazer artístico, redundância que marca a inserção da estética no fazer, se converteu também em regulador do gosto e sancionador do gênio⁹⁷.

Sobreposição, ou redundância como aponta Mignolo, que gera a utilização dos termos arte, poética e estética de forma indiferenciada como referências ao mesmo fenômeno. Para exemplificar, buscamos uma citação sobre a atividade poética entendida como ato de criação e sinônimo de estética e encontramos com facilidade: “Esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. [...] O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador” (ALMEIDA SALLES, 1998, p.45). Por um lado, nos deparamos com esta indistinção, e por outro com uma divisão bem marcada entre os dois campos, como podemos observar nas teorias em torno da Estética da Recepção.

Hans Robert Jauss, teórico alemão, identifica *poiesis*, *aesthesis* e *katharsis*⁹⁸ como as três categorias básicas, experiências fundamentais e de função autônoma da arte. Sobre o conceito de *poiesis* elucidada: “‘faculdade poética’, o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos, que Agostinho ainda reserva a Deus e que, desde o Renascimento, foi cada vez mais reivindicada como distintivo do artista autônomo” (JAUSS, 2011, p.100), em outras palavras, a *poiesis* é o prazer pelo ato de criação. Em seguida, a *aesthesis* é definida por Jauss como “prazer estético da percepção reconhecadora e do reconhecimento perceptivo” (ibid., p.101), podendo também le criadore de uma obra, posteriormente, assumir o papel de receptore de sua própria criação, e

97 “*todos estos géneros poiéticos se subsumieron en un término genérico: 'arte'. Es decir, el hacer regulado por los principios filosóficos de la estética fue concebido, e inventado, como hacer artístico. Así, el hacer artístico, redundancia que marca la inserción de la estética en el hacer, se convirtió también en regulador del gusto y sancionador del genio*”. (MIGNOLO, 2015, p.11)

98 O poeta (criador) foi considerado por Platão, em *A República*, como um perigo à ordem da sociedade ideal por ele projetada, dada a potência de sedução e engano da poesia, nesse sentido o poeta deveria ser banido da República. Já em Aristóteles, a reflexão em torno da poética encontra no conceito de *kátharsis*, uma função social à serviço da *polis* na possibilidade de purgar as paixões humanas pelo temor e piedade. Na *Poética* de Aristóteles encontramos não somente o enfoque nos aspectos formais da tragédia e da comédia, ou do poeta como criador à diferença do historiador, mas também a abordagem do processo de recepção, o prazer por efeito do ver e do sentir como parte constitutiva e função da *poiesis*.

assim, fruir do prazer estético. Por último, a *katharsis* é compreendida por ele como o efeito produzido pela experiência estética capaz de gerar transformações na pessoa espectadora. Assim, a ‘estética’ é entendida como qualidade da fruição, sensação regulada pelo gosto, e a poética, como atividade de criação, atributo do artista como produtor.

No livro *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación* (2005), o filósofo mexicano Adolfo Vázquez distingue dois processos intrínsecos à arte: produção e recepção, e na tríade de toda a arte: criadore, obra e espectadore. Identifica que nesta relação tripartida dedicou-se à última, um papel de menor importância e passividade:

Este papel passivo que o pensamento estético assigna ao receptor desde suas origens se consagra sobre tudo na Modernidade ao conceber-se a obra de arte como uma autonomia absoluta, como um fim em si. Rompe-se assim com a concepção que inspirou a arte praticada na pré-modernidade ou fora do ocidente: [...] mágica, religiosa, política. Na Modernidade [...] a obra de arte se concebe como um objeto autônomo [...] digno de ser contemplado. A contemplação é, em consequência, a atitude adequada ante a obra de arte autônoma⁹⁹.

Nesse sentido, a problematização da suposta ‘passividade’ de espectadore, da obra de arte como objeto autônomo, bem como da separação entre as três instâncias que configuram a experiência artística, são pontos de partida comuns às reflexões em torno da participação, a exemplo da passagem do crítico e curador Guy Brett (2001, p.32) acerca da poética de Lygia Clark:

Se na noção comumente aceita de comunicação artística há três entidades – o artista, o objeto ou meio e o espectador – o trabalho de Lygia as transforma, individualmente e em suas interrelações. [...] A noção de artista prevalecente na cultura moderna ocidental é a de um criador, análogo a deus, um ser expressivo único que se torna foco da necessidade poética alheia. Os outros,

99 “*Este papel pasivo que el pensamiento estético asigna al receptor desde sus orígenes se consagra sobre todo en la Modernidad al concebirse la obra de arte como una autonomía absoluta, como un fin en sí. Se rompe así con la concepción que ha inspirado al arte que se ha practicado en la pre modernidad o fuera de occidente: [...] mágico, religioso, político. En la Modernidad [...] la obra de arte se concibe como un objeto autónomo [...] digno de ser contemplado. La contemplación es, en consecuencia, la actitud adecuada ante la obra de arte autónoma*” (VÁZQUEZ, 2005, p.15).

chamados espectadores nas artes visuais, permanecem passivos e projetam suas aspirações sobre o artista ou divindade.

O termo contemplação atrelado à caracterização da fruição é encontrado em numerosos textos de distintas épocas. No entanto, identificamos as décadas de 1960/1970 como momento de efervescência em torno desse debate, como é possível reconhecer no manifesto de Frederico Morais (1970b, p.8) escrito para o evento *Do Corpo à Terra*. “A arte perdeu a aura mítica e aristotélica e não exige mais do espectador êxtase contemplativo, passividade. Propõe uma relação de dependência na qual o seu desenvolvimento, desabrochar ou crescimento, depende da escolha do espectador”, ou mesmo nas palavras de Oiticica (1986, p.91) acerca da relevância da participação: “não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental”. Convergente a esta visão, encontramos a tendência à participação nas experiências da chamada por Longoni e Mestman (2010, p.60) de *‘segunda vanguardia argentina’*: “revolucionar a relação clássica entre obra e espectador, que o coloca no lugar de contemplador, para ceder um papel de participante ativo”¹⁰⁰.

Como afirma Adolfo Vázquez (2005), somente na década de 1960 a questão da passividade é questionada por movimentos artísticos de ‘vanguarda’ – como notamos nas palavras de Oiticica, Morais, Longoni e Mestman – assim como pela *Estética da Recepção* (1967) por Robert Hans Jauss e Wolfgang Iser. Hoje já não se distingue espectador ‘ativo’ e ‘passivo’ com base na diferenciação entre ver e agir pois compreende-se que a atividade de recepção também envolve ação¹⁰¹. Isto posto, verificamos uma igualdade das inteligências entre as esferas de produção e recepção. Aqui, interessa-nos marcar a distinção dos termos para a compreensão dos modos em que a participação engendra experiências nas esferas da *aesthesis* e da *poiesis* de forma indissociável. O pensamento de Jauss (2011, p.103) ajuda-nos a perceber a relação entre estes domínios como possibilidade gerada pela participação:

100 “revolucionar la relación clásica entre obra y espectador, que coloca a éste en un lugar de contemplador, para otorgarle un rol de participante activo” (LONGONI; MESTMAN, 2010, p.60).

101 Os debates em torno a atividade de recepção como possibilidade de emancipação na compreensão da atividade intelectual como ação, tem como fundamento destacado os desenvolvimentos de Jacques Rancière na obra *O espectador emancipado* (2008).

A própria atividade da *aesthesis*, contudo, também pode se converter em *poiesis*. O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado.

Compreendendo a co-criação como possibilidade de fusão entre os domínios da *poiesis* e *aesthesis* (criação e recepção), segue-se a ruptura da pretensa separação entre as instâncias autora, obra e espectador. A participação desmantela os limites que afastaram estas esferas. Na participação, a pessoa ‘artista’ deixa de lado o estatuto de criadora (gênia, virtuosa dotada de habilidades inatas) que concebe a obra como matéria para posterior contemplação. Os termos utilizados para aludir a esta ‘nova função’ variam de ‘agente provocador’, ‘propositor’, ‘agente compositor’, ‘motivador’, entre outros. Ao ‘compartilhar’ a autoria, torna-se motivador de ações criadoras que se dão no momento da ‘recepção’. Dito isto, é preciso desde já alertar que artistas não renunciam, efetivamente, a autoria da obra, raras exceções¹⁰². A participação é parte da elaboração de sentido das propostas com estas características. Assim, as propostas participativas preveem em sua estrutura a ação da pessoa ‘espectadora’. Ao serem expostas no contexto artístico, as propostas adquirem estatuto de ‘obras’, e les ‘propositórias’, de autories.

A participação, assim como a performance – ambas práticas marcadamente *corpóricas* efervescentes durante os conceitualismos – trazem como um de seus pontos nevrálgicos a ruptura com os espaços institucionais. Retomando os postulados de Vázquez (2005, p.15) na discussão em torno da ‘passividade’ da pessoa espectadora na atividade de contemplação, percebemos a indissociável relação entre os centros de exibição, modos de fazer arte e de ‘recebê-la’: “o lugar apropriado para sua contemplação é uma instituição que surge também em e com a Modernidade, junto com esta concepção da autonomia da arte. E esta instituição é o Museu¹⁰³” (p.15). O conjunto de tensionamentos

102 Em ações de grande poder de proliferação/polinização a autoria tende a desmanchar-se na coletividade. É o caso do *Siluetazo* (1983) na Argentina - abordado na pág 142 - em que a ação massiva extrapolou a data de ativação coletiva, sendo realizada até os dias de hoje por diferentes agrupamentos. O mesmo pode ser identificado no ritual de lavagem da bandeira no Peru, iniciado em 2001, *Lava la bandera* (pág. 289), ou mesmo na ação *Un violador en tu Camino* (pág 293), inicialmente proposta pelo coletivo Las Tesis em 2019, mas ativada por milhares de mulheres ao redor do mundo de diferentes formas – somente para citar algumas

103 “el lugar apropiado para su contemplación es una institución que surge también en y

na abordagem dos museus como espaços oficiais destinados à arte é também base para o desenvolvimento da arte de ação, assim como das estéticas decoloniais. Nas palavras de Mignolo (2010b, p.12):

[...] enquanto artes, museus e teatros foram codificados no Ocidente, em sua formação mesma como civilização ocidental, e como tais estiveram envolvidos, conscientemente ou não, com os projetos imperiais-coloniais, a descolonização estética é uma das tantas formas de desarmar essa montagem e construir subjetividades decoloniais¹⁰⁴.

Assim, abordar qualquer movimento/prática artística a partir das perspectivas de descolonização, envolve a problematização dos lugares de exibição e legitimação da arte. Não por coincidência, este é um dos eixos argumentativos que permeia toda esta tese. Um dos argumentos do manifesto *Estéticas Decoloniales* (2011), escrito pelo *Transnational Decolonial Institute*, está na identificação do ‘cubo branco’ e de seus ‘satélites’ como espaços criados pela modernidade, fruto da pretensa neutralidade, distanciamento e autonomia da arte em relação ao mundo, nesse sentido “o museu não está em crise, o museu é a crise” (SALOMÃO, 2003, p.61). A questão encontra-se em inúmeros eventos em torno à descolonização da arte, a exemplo do encontro *Descolonizar el Museo* (MACBA, Barcelona, 2014), nas palavras de Paul B. Preciado (2014)¹⁰⁵: “Se o museu foi inventado como uma tecnologia colonial capaz de unificar a narrativa histórica, como uma prótese coletiva de memória que buscava escrever o passado e prefigurar o futuro para legitimar a hegemonia, é possível pensar num uso descolonial do museu?” (2014). Os gestos anti-institucionais são uma constante na arte do século XX, sendo responsáveis por inúmeras transformações nos formatos de exibição e circulação da arte no presente.

A exemplo da 29ª Bienal de São Paulo (2010), *Há sempre um copo*

con la Modernidad, junto con esta concepción de la autonomía del arte. Y esta institución es el Museo” (VÁZQUEZ, 2005, p.15)

104 “[...] mientras artes, museos y teatros fueron codificados en Occidente, en su formación misma como civilización occidental, y como tales estuvieron involucrados, a sabiendas o no, con los proyectos imperiales-coloniales, la descolonización estética es una de las tantas formas de desarmar ese montaje y construir subjetividades decoloniales” (MIGNOLO, 2010b, p.12).

105 “Si el museo fue inventado como una tecnología colonial capaz de unificar la narración histórica, como una prótesis colectiva de memoria que buscaba escribir el pasado y prefigurar el futuro para legitimar la hegemonía, ¿es posible pensar en un uso descolonial del museo?” (PRECIADO, 2014). Disponível em: <<https://www.macba.cat/es/descolonizar-museo>> Acesso em: 25 jun. 2019.

de mar para um homem navegar, com um eixo curatorial que manava da relação entre arte e política por meio da articulação entre propostas artísticas atuais e de décadas anteriores. O vínculo entre as propostas participativas e seu engajamento social levou os curadores Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos (2010, p.27), a projetarem espaços de convívio (que chamaram de ‘terreiros’) para a realização de múltiplas ações no marco do evento como um “lugar de encontro, fala, escuta, disputa, comunhão e dúvida, ecoando a potência da política como ato de criação do que não é dado, ou do que sequer se adivinha como possível”. Sobre a proposta, comentam: “Seria contraditório, afinal, organizar uma mostra focada na relação entre arte e política baseada exclusivamente em obras destinadas à contemplação [...]” (ibid., p.26).

A situação ou o nexos entre as ações participativas e as circunstâncias em que estas emergem é abordado por diversos autores em nosso contexto, a exemplo de Celso Favaretto (2013, p.16) que declara: “arte de intervenção, arte participativa, arte urbana, etc., das décadas de 1960 e 1970, ou atuais, sempre implicaram e ainda implicam as circunstâncias que envolvem as ações, pondo em relação à obra e a realidade, a situação e os acontecimentos”. No livro *Arte para uma cidade sensível*, Brígida Campbell (2018, p.261) reconhece que “Os anos 60 e 70 foram marcados por propostas de arte que buscavam responder a violência da ditadura com produções criativas e estéticas que ampliavam o papel de participação do espectador e também o papel do artista”. Na América Latina, os conceitualismos irrompem como resposta à conjuntura sócio-política das décadas apontadas. Se bem a arte de ação apresenta-se como uma das expressões presentes nestes movimentos, a participação revela-se como tática formal para o engajamento do público como proposta poética à margem de definições. Na situação de nosso país, foi reconhecida e nomeada por Vinicius Spricigo (2005) como ‘vanguarda participacionista brasileira’.

É a partir da observação de projetos de artistas e coletivos das décadas de 1960 e 1970 que identificamos a irrupção de ações *corpólicas* engendradas por propostas participativas, como *poiesis* e *aesthesis* decoloniais. Decoloniais por nascerem de um conjunto de questionamentos e rupturas com a própria arte como tecnologia colonial, bem como por partirem do desejo de impulsar criações/ atos germinadores de mundos, outros e vários. Se bem os postulados de Jauss fornecem-nos material para a reflexão sobre a relação entre *poiesis* e *aesthesis* fundamentando suas definições no terreno instituído das artes, é também – e principalmente - nas palavras de artistas,

“Arte num símbolo singular e múltiplo surgiu apenas com o nascimento do museu / Arte: particularidade histórica da cultura europeia moderna” (Mónica Valente)

impulsadas por uma forte situacionalidade, que nossa noção de *poiesis* decoloniais se ampara. Percebemos nestas, que a coexistência entre produção e recepção visa extrapolar o campo disciplinar¹⁰⁶ das artes para adentrar o terreno da vida como totalidade:

[...] não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir essa transformação (OITICICA, 1986, p.95).

Nos escritos de Hélio Oiticica encontramos-nos não com uma defesa da arte como ferramenta social, mas em sua dimensão ética: manifesto da arte como parte inseparável da vida, uma totalidade cultural. Artista e espectador como “peixes do mesmo cardume” (SALOMÃO, 2003, p.37), um convite à luta pela transformação/invenção do mundo outramente, proposta condensada no conceito de Oiticica de ‘mundo erigindo mundo’. Em suas reflexões em torno ao *Parangolé* (1964, fig. 31), o artista observa que a unidade estrutural dessas proposições é o ato da pessoa espectadora, a dança da incorporação, do vestir-se ‘parangolé’. Sua ordem fundamental é “o espectador-obra, que se desmembra em ‘participador’ quando assiste e em obra quando assistida de fora” (OITICICA, 1986, p.72), nesta relação, percebemos a convivência dos processos de criação e recepção, que o artista chama de ‘percepção criativa’.

Operando na esfera da *poiesis*, já que “a criação, como tal, se completa pela participação” (ibid., p.77), a pessoa espectadora é considerada por Oiticica como agente de transformação por meio da arte, da revolta e do protesto. Em seu *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967), convivem o gesto de superação dos suportes tradicionais e o engajamento social por meio da participação, traço 1978, p.34

106 Importante ter em mente que desobediência epistêmica tem como uma de suas maiores críticas a divisão entre as disciplinas acadêmicas: “*Descolonizar las disciplinas significa empezar por la desobediencia epistémica [...] las disciplinas académicas son, psicología, sociología, ingeniería, etc., son formas de control [...] los que tratamos de pensar decolonialmente vemos las disciplinas como una forma de procesar decadencia epistémica y disciplinaria. Las disciplinas se van convirtiendo en fortalezas, que cuidan sus territorios como los Estados-naciones cuidan a su territorio*”. A fala *Estéticas Decoloniales*, oferecida por Walter Mignolo no evento *Sentir-Pensar-Hacer* (2010) na Universidade Distrital Francisco José de Caldas, em Bogotá, está disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA&t=376s>>.



Fig. 31
Parangolé P15 (1967), *Capa 11*
Incorporo a Revolta, Hélio Oiticica.

Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15->capa-11-incorporo-a-revolta>>.

Dança da cor e da revolta incorporada por Nildo da Mangueira. Oiticica ressalta a exaltação da coletividade na proposição dos Parangolés, assim como a oportunidade individual de invenção e criação.

da ‘superantropofagia’ da arte brasileira. Nas seis características apontadas em sua formulação acerca desta ‘nova’ arte brasileira – Nova Objetividade¹⁰⁷ - é possível identificarmos a participação como arma criativa, forma de provocar atos, tomadas de posição social e política. Desde a primeira, chamada por ele de vontade construtiva geral - desejo construtivo, de edificar a arte brasileira, “*estado criador geral*” (OITICICA, 1986, p.84) - passando pela tendência ao objeto – superação dos suportes tradicionais; participação “corporal, tátil, visual, semântica” (ibid.); inclinação ética e engajamento político da arte; inclinação à coletivização das propostas artísticas e tendência à gestos de ruptura em relação à própria arte.

Sobre a Arte Ambiental de Oiticica, o crítico brasileiro Mário Pedrosa (1965, p.11) comenta: “o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma opção que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidiana, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta pelo gesto e pela ação”. Nesta análise de Pedrosa deparamo-nos novamente com a relação entre contemplação e passividade, entre outros aspectos fundamentais para o desenvolvimento de nossa reflexão. Primeiramente, vemos que a abertura à *poiesis* implica a desnaturalização da estrutura artista-obra-espectador e o convite à ação. Em consequência, dá-se a passagem de espectador como ‘contemplador’ para espectador como atuante. Nas propostas participativas, este age na esfera da *poiesis*, normalmente ocupada pelo artista/criador. Assim, Pedrosa aborda a participação como fenômeno que rompe com a hierarquia que divide os que podem e os que não podem ‘criar’.

Esta ruptura é também uma quebra de expectativas dentro das possibilidades existentes na arte, gesto aqui entendido como desobediência que possibilita a emergência de fazeres *corpóliticos* (conscientes de suas situação). Mignolo (2010b, p.18) ao refletir sobre os efeitos disruptivos da poética do artista Fred Wilson (1954), comenta:

107 A noção de ‘nova objetividade’ é inicialmente desenvolvida por Hélio Oiticica na exposição *Propostas 66* (Faap, 1966). Tal refere-se às práticas da vanguarda artística brasileira em sua tendência à superação dos suportes tradicionais e da própria arte, apostando na criação de objetos - tendência construtiva geral - na participação da pessoa ‘espectadora’, coletivização da arte, bem como no posicionamento político por meio de experiências de múltiplos formatos (OITICICA, 1986).

São estas expectativas naturalizadas que operam na colonialidade do ser, do sentir (*aesthesis*) e do saber (epistemologia). ‘Como deveria ser’ é o horizonte traçado pela fé posta em marcha adiante; ‘como deveria ser’ é precisamente o horizonte da colonialidade do ser e do sentir¹⁰⁸.

À desnaturalização dos lugares ocupados pelas que ‘podem’ e que ‘não podem’ criar, segue-se a desnaturalização do paradigma ‘ocularcêntrico’ reforçado pelas práticas artísticas instituídas pela estética (como filosofia da arte). A pesquisadora e ativista Silvia Rivera Cusicanqui (2019) esclarece a importância da superação de tal modelo: “superar o ocularcentrismo ocidental e converter a visão em parte de uma experiência completa, orgânica, que implique os outros sentidos também, como o olfato ou o tato. Ou seja, reintegrar a visão ao corpo¹⁰⁹”. Com foco nesta integração, as propostas participativas possibilitam explorações sensoriais (supra-sensoriais) por meio de experiências de criação que passam necessariamente pelo corpo, utilizando as palavras da pesquisadora Mariana Leme (2019, p.22):

Corpo é contingente: inserido no mundo real, ele sofre suas consequências, se deforma ao longo do tempo, está sujeito à morte. Assim, o corpo é o antípoda do mundo transcendente, ideal, verdadeiro, belo (noções caras ao cânone ocidental) e está associado ao feminino, ao espaço doméstico e íntimo, às artes menores.

Frederico Morais (1970b), sobre o evento *Do Corpo à Terra*, em 1970, percebia naquele momento de experimentações de forte articulação entre arte e política que as criações refletiam uma ‘nostalgia do corpo’, não por coincidência, *Nostalgia do corpo* dá título à etapa de Lygia Clark entre os anos 1966 e 1969. Neste retorno ao corpo percebemos um exercício de superação das dicotomias corpo e mente, sujeito e objeto, razão e emoção que, além de estabelecer as condições para a emergência de enunciados plurais, desbanca a supremacia da visão como sentido central para a fruição da arte, assim como para a vivência do mundo.

108 Son estas expectativas naturalizadas las que operan en la colonialidad del ser, del sentir (*aesthesis*) y del saber (epistemología). ‘Como debería ser’ es el horizonte trazado por la fe puesta en marcha hacia adelante; ‘como debería ser’ es precisamente el horizonte de la colonialidad del ser y del sentir (MIGNOLO, 2010b, p.18).

109 “superar el oculocentrismo occidental y convertir la mirada en parte de una experiencia completa, orgánica, que implique los otros sentidos también, como el olfato o el tacto. Es decir, reintegrar la mirada al cuerpo” (2019). Entrevista com a socióloga Silvia Rivera Cusicanqui: <<https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>>. Acesso em: 20 jan.2020.

Ocidente colonizou o olho, acima de todos os sentidos. Por isso a representação para nós é tão importante, a denotação. E por isso é tão difícil para nós entender ou sentir as sensações de um aimará, de um quechua que não tem o olho como ponto de referência, senão outros sentidos em relação ao mundo que habitam, ao que chamam a Pacha Mama. Esse tipo de relação não está mediada pelo olho, e quando falamos de *aesthesis* falamos de sensações [...] descolonizar o privilégio do olho como um organismo sobre o qual se montaram formas de controle¹¹⁰ (MIGNOLO, 2010).

Ao transpor a centralidade da visão na experiência de fruição, artistas encontram no corpo uma ‘totalidade’ orgânica, “Como o suor, o corpo – cabeça, tronco e membros. Todos os sentidos e não apenas a visão. Um código tátil-olfativo. Uma gramática gustativa. Uma linguagem acústica. [...] A mão que apalpa, o corpo que anda, olfato – imaginar. E participar” (MORAIS, 1970b, p.144). Em suma, as explorações participativas são um convite às *aesthesis* em seu sentido amplo por meio da abertura sensível e poética. No Brasil, estas explorações sensoriais, ou *supra-sensoriais*, tem como ponto de inflexão¹¹¹ o Neoconcretismo, teorizado primeiramente por Ferreira Gullar. Se por um lado, as formulações presentes no *Manifesto Neo-concreto* (1959) já tangenciavam a participação em seus aspectos estruturais e formais – assim como a negação da racionalização exacerbada, ou o tratamento das obras de arte como *quasi-corpus* - é em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, escrito em 1969, escrito em 1969, que Gullar (1978) teoriza a relação entre o impulso artístico da participação em seu anseio de transformação social.

Não por coincidência, na mesma época, muitas foram as experiências participativas que partiram de consignas semelhantes na Argentina, com explorações sensoriais e da participação como forma de

110 “occidente colonizó el ojo, sobre todos los sentidos. Por eso la representación para nosotros es tan importante, la denotación. Y por eso es tan difícil para nosotros entender el sentir la sensaciones de un aimará de un quechúa que no tienen el ojo como punto de referencia, sino que tienen otros sentidos en relación al mundo que habitan, a eso que llaman la pacha mama. Ese tipo de relación no está mediada por el ojo, y cuando hablamos de *aesthesis* hablamos de sensaciones [...] descolonizar el privilegio del ojo como un organismo sobre el cual se montaron formas de control”. Fala *Estéticas Decoloniales*, realizada por Walter Mignolo. Evento: Sentir-Pensar-Hacer (2010), Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRjSvDA&t=2s>> Acesso em: 01 jun. 2019.

111 Tal fato deve-se à proliferação de ações participativas neste momento, como identifica Hélio Oiticica no *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1966): “É inútil fazer aqui um histórico das fases e surgimentos de participação do espectador, mas verifica-se em todas as novas manifestações de nossa vanguarda, desde as obras individuais até as coletivas” (1986, p.91).

ABERTURA
POÉTICA
|
TRANSFORMAÇÃO SOCIAL
|
CRIAÇÃO
DE
MUNDOS

provocar le espectadore à ação de transformação no mundo. O *Ciclo de Arte Experimentre osental* (CAE), organizado na cidade de Rosário (AR) pelo encontro de artistas do *Grupo de Artistas de Vanguardia* (1965-68), partiu para a busca de circuitos alternativos com o desejo de encontrar “espaços de incidência política distintos dos socialmente identificados com a instituição arte”¹¹² (CARNEVALE, et al., 2015, p.60). Como vimos, a constante negação institucional foi acompanhada pela experimentalidade de suportes e materiais diversos que, no CAE, deu-se “sobre o público como material privilegiado de ação artística”¹¹³ (LONGONI; MESTMAN, 2010, p.145). Nas propostas do CAE o papel da pessoa espectadora como ‘contempladora’ foi questionado em ações radicais: “um convite, mediante a experiência artística, a que o espectador se proponha intervir em uma modificação do mundo”¹¹⁴ (CARNEVALE, et al., 2015, p.60).

Realizado em 1968, o CAE foi um “movimento orgânico consciente de sua gravitação cultural” (ibid., p.61) proposto por um coletivo de artistas rosarinos para ser realizado em sua cidade num espaço alugado por eles (galeria Melipal). Há neste evento práticas centrais para o estudo da participação, a exemplo das proposições de Norberto Puzzolo (1948), Eduardo Favario (1939-1975) e Graciela Carnevale. O primeiro, em 27 de maio de 1968, ocupou o espaço expositivo com fileiras de cadeiras, organizadas como numa plateia comum (fig. 32). Os assentos estavam direcionados à porta de vidro, uma ‘vitrine’ que dividia o espaço expositivo do espaço público (rua). Puzzolo demarcou os contornos do vidro para reforçar a sensação de enquadramento da visão tanto para ‘espectadores’ sentados nas cadeiras, quanto para transeuntes que assistiriam mutuamente desde o exterior. A operação permitia, dentre as múltiplas leituras possíveis, um duplo reconhecimento entre as pessoas que estavam na rua e viam a ‘passividade’ da arte encerrada dentro da galeria, assim como possibilitava que ‘espectadores’ desde seus assentos, percebessem a ‘rua’ como espaço da arte e para a arte, lugar de ação, criação e transformação.

A partir da proposta de Puzzolo, a revista rosarina *Boom* (nº 2,1968), declara:

112 “espacios de incidencia política alejados de los socialmente identificados con la institución arte” (CARNEVALE, et al., 2015, p.60)

113 “sobre el público como material privilegiado de acción artística” (LONGONI; MESTMAN, 2010, p.145).

114 “una invitación, mediante la experiencia artística, a que el espectador se plantee intervenir en una modificación del mundo” (CARNEVALE et al., 2015, p.60, grifo des autories)

Fig. 32
Norberto Puzzolo (1968)
Disponível em:
Desinventário: Esquirlas de
Tucumán Arde en el Archivo de
Graciela Carnevale (2015)

Cadeiras regularmente organizadas e voltadas para a rua redirecionam o foco da prática artística. Puzzolo provoca múltiplos questionamentos e desconcerto. O que é a obra, as pessoas sentadas, as cadeiras ou o espaço externo que elas observam?



[...] os quadros foram transformados em ações: que o gratificante gozo estético de contemplar imagens e cores em pacífica harmonia, se converta em uma exigência de participação, em um chamado ao compromisso. [...] (O Ciclo) propõe que você tome consciência de um fato, no lugar de contemplá-lo. Você não poderá levar nenhuma dessas obras à sala de sua casa: não terá mais remédio que as viver¹¹⁵ (LONGONI, MESTMAN, 2008, p.144).

Também levantando problemáticas desta natureza, a segunda propositora do CAE, Lía Maisonnave (1941), realiza uma intervenção no piso da galeria entre os dias 17 a 29 de junho de 1968. A artista traça uma quadrícula no chão, o restante do espaço fica ‘vazio’, conservando “suas características essenciais” (MAISONNAVE, 1968). Ao entrar na galeria, ‘espectadores’ ingressam no interior da obra. Além disso, Maisonnave entrega um papel contendo o desenho de uma quadrícula semelhante e um instrutivo para que construam um espaço similar ao projetado por ela: *Instrucciones para que Ud. realice esta cuadrícula en el local o terreno de su exclusiva propiedad* (1968). A artista adverte que o importante de sua proposta não é a realização da quadrícula, mas o que a experiência como um todo gera na pessoa espectadora:

[...] esta busca de novos caminhos materializada em nosso caso dentro do campo artístico, responde diretamente a uma nova atitude vital. [...] O artista não é, não pode ser um alienado em seu próprio mundo. [...] Este desejo de lograr uma maior consciência individual explica nossa atitude de pressionar o público, impulsionando-o à uma atitude similar, porque à conscientização de uma sociedade, assim como a necessidade de transformação, precede sempre uma tomada de consciência individual¹¹⁶. (MAISONNAVE, 1968)

Convergente à proposta de Maisonnave, Fernández Bonina (1941) esvazia o espaço da galeria e convida les espectadores a

115 “[...] los cuadros se hayan transformado en acciones: que el gratificante gozo estético de contemplar imágenes y colores en pacífica armonía, se les convierta en una exigencia de participación, en un llamado al compromiso [...] (El Ciclo) se propone que usted tome conciencia de un hecho, en lugar de contemplarlo, Usted no se podrá llevar ninguna de esas obras al living de su casa: no tendrá más remedio que vivirlas.” (LONGONI, MESTMAN, 2008, p.144)

116 “esta búsqueda de nuevos caminos materializada en nuestro caso dentro del campo artístico, responde directamente a una nueva actitud vital. [...] El artista no es, no puede ser un alienado en su propio mundo. [...] Este afán de lograr una mayor conciencia individual explica nuestra actitud de presionar al público, impulsándolo hacia una actitud similar, porque a la toma de conciencia de una sociedad a la necesidad de cambio, precede siempre una toma de conciencia individual.” (MAISONNAVE, 1968)

segurem cartazes instrutivos que os proibiam de falar, fumar, assim como de portar objetos, alusão direta ao período antidemocrático. Os artistas Rodolfo Elizalde e Emilio Ghilioni, propuseram uma ação disruptiva, um simulacro de briga de rua e provocaram ‘espectadories’ a ponto de participarem apartando a discussão. A ação termina com os artistas jogando panfletos que continham as concepções artísticas que justificavam o ato, entre elas: “lograr a participação vital do público ao que associamos a criação e materialização da obra”¹¹⁷ (ELIZALDE, GUILIONI, 2008, p.150), e continua com um convite a uma conversa com os artistas.

Ativando a participação também na articulação do ‘espaço museístico’ e do ‘espaço mundo’, Eduardo Favario realizou uma instalação no interior da galeria (fig.33). Os elementos que a compunham eram vistos desde seu exterior e emulavam um ambiente abandonado. Na porta/vitrine de entrada a pessoa espectadora deparava-se com uma faixa com o escrito: ‘clausurado’, além da instrução para dirigir-se a um outro local da cidade, seguida de outras diretivas que a pessoa ‘espectadora’ podia seguir ou não, na ordem que achasse conveniente. Para Favario, le espectadore, ao sair para a cidade, “É obrigado a uma participação ativa que o converte em agente executante de uma ação que ao mesmo tempo foi proposta como obra”¹¹⁸ (FAVARIO, 2015, p.72). Em todos os casos, percebemos a imbricação entre o convite à *poiesis*, com desejos de transformação de mundo – nas palavras de Favario (ibid.), “possibilidades de uma ação destinada à modificação de nossa realidade”¹¹⁹ - da própria natureza da arte na negação de sua finalidade objetual de mercado e circunscrita a um terreno específico e deslocado da vida cotidiana. Radicalizando os tensionamentos dos artistas integrantes do grupo, deparamo-nos com o projeto-intervenção de Graciela Carnevale (fig.34 e 35), o último trabalho do Ciclo (finalizado por intervenção policial após a experiência de Carnevale). Em sintonia às proposições de Favario, Puzzolo e Maisonnave, a artista apresentou uma proposição que colocava em diálogo os espaços interno e externo da galeria. A proposta consistiu no encerro do público, nas palavras da artista (1993) “Eu propunha que ante a violência que exercia o sistema não se podia sair se não

117 “lograr la participación vital del público al que asociamos a la creación y materialización de la obra” (ELIZALDE, GUILIONI, 2008, p.150).

118 “Es obligado a una participación activa que lo convierte en agente ejecutante de una acción que a la vez ha sido planteada como obra” (FAVARIO, 2015, p.72, grifo do autor).

119 “posibilidades de una acción tendiente a la modificación de nuestra realidad” (ibid.)

Fig.33
Eduardo Favario (1968)
Disponível em:
Desinventário: Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale (2015)



Imagem de registro da galeria ‘abandonada’ e a faixa de ‘fechado’ em sua porta. Favario projeta outra realidade para a arte, não mais como obra ‘mumificada’ (para usar um termo utilizado pelo artista) mas como feito vivo e real.

Fig.34 e 35
El encierro (1968), Graciela Carnevale
Disponível em:
Desinventário: Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale (2015)



Registro dos participantes encerrados na galeria e sua ‘libertação’. O propósito da artista: insurgir-se contra a violência cotidiana de seu país, submissão diária gerada por medo, conveniência ou cumplicidade (CARNEVALE, 2008).

se exercia uma violência ainda maior [...] a violência num sentido libertador”¹²⁰ (apud LONGONI, 2008, p.329). Após todes espectadories ingressarem no espaço vazio - como se estivesse preparado para receber uma exposição que não estava ainda exposta - este foi trancado com um cadeado pela própria artista que, em seguida, foi embora. O público ficou preso durante cerca de meia hora, até que foi ‘resgatado’ por alguém que quebrou o vidro da galeria, libertando as pessoas. No fim, a artista entregou panfletos explicando suas intenções. A ideia era provocar um choque por meio do ato violento de prender o público:

Tenho um grupo de pessoas prisioneiras. Aqui começa a obra e essas pessoas são os atuantes. Não há possibilidade de escapar, por tanto o espectador não escolhe, se vê obrigado violentamente a participar. Sua reação positiva ou negativa, é sempre uma participação. [...] A obra tende a provocar, mediante um ato de agressão, a consciência por parte do espectador do poder com que a violência se exerce no mundo cotidiano¹²¹. (CARNEVALE, 2015, p.76)



120 “Yo planteaba que ante la violencia que te ejercía el sistema no podrías salir si no ejercías una violencia aún mayor [...] la violencia en un sentido liberador” (LONGONI, 2008, p.329)

121 Tengo un grupo de personas prisioneras. Aquí comienza la obra y esas personas son los actores. No hay posibilidad de escape, por lo tanto el espectador no elige, se ve obligado violentamente a participar. Su reacción positiva o negativa, es siempre una participación. [...] La obra tiende a provocar, mediante un acto de agresión, la toma de consciencia por parte del espectador del poder con que la violencia se ejerce en el mundo cotidiano. (CARNEVALE, 2015, p.76, grifo da autora)

Como nas demais propostas, Carnevale aposta no potencial político e transformador da participação por meio da ativação de experiências sensíveis. Contudo, les artistas apostam em vias de acesso a essas sensibilidades, alternativas à ‘comunicação’. Os trabalhos mobilizam o que Suely Rolnik (1989) chama de corpo-vibrátil - e mais tarde de saber-do-corpo (2016) - um saber intensivo do vivente que capta o mundo não somente em suas formas (o mundo e suas representações captado pela percepção), mas em suas forças (campo intensivo, face imaterial da vida). A esse meio de relação com o outro, Suely Rolnik chama de *transverberação* (2018). Em suas palavras:



é uma espécie de ‘reverberação’ mas de ‘espírito’ com ‘espírito’, do vivente com o vivente, e não uma comunicação entre identidades ou sistemas morais. É uma espécie de ressonância intensiva, ou ressonância entre afetos. Neste caso o conhecimento não é o da cognição, senão o do saber-do-corpo, do vivente, do saber-eco-etológico¹²². (ROLNIK, 2018b, p.118)

Seguiremos abordando estes conceitos e outros acontecimentos mais adiante. No entanto, quisemos citar alguns deles para, a partir destes, adensarmos a reflexão da participação como modo de provocar ações, possibilitar processos de criação, de *poiesis*, e assim, de liberação das *aesthesis*. Com base na observação destas proposições e da teorização em torno da participação, percebemos dinâmicas heterogêneas conformadas por múltiplas associações, movimentos, tensões, relações entre conceitos, processos, fluxos de intensidades, gestos desobedientes, campos de forças (fig.36).

A observação desse esquema visual nos auxiliará no olhar sobre as práticas na seguinte seção, assim como nos demais fragmentos que compõem a tese. Os objetivos das proposições participativas, explicitados pelas próprias artistas, permitem-nos identificar os pontos esquematizados como constantes nas proposições. Chamamos atenção para a centralidade da ‘ação’ e do convite à *poiesis* nesses projetos. Como vimos, as proposições têm por finalidade provocar atos de criação a partir da ativação corporal e supra-sensorial¹²³. Por fim,

122 “es una especie de “reverberación” pero de “espíritu” con “espíritu”, de lo viviente con lo viviente, y no una comunicación entre identidades o sistemas morales. Es una especie de resonancia intensiva, o resonancia entre afectos. En este caso el conocimiento no es el de la cognición, sino el del saber-del-cuerpo, de lo viviente, del saber-eco-eto- lógico.” (ROLNIK, 2018b, p.118)

123 Utilizamos aqui o termo ‘supra-sensorial’ criado por Oiticica, mas poderíamos lançar mão de diversas outras noções. A exemplo do termo ‘extrapessoal’ empregado

concluimos esta primeira aproximação à participação com uma breve citação de Lygia Clark acerca da proposição de *Caminhando* (1963): “é o ato que engendra a poesia” (CLARK, 1965), *poiesis* que é, então, convite, *corpolítico* e situado, à participação em processos de criação e transformação de mundo.

por Rolnik para referir-se também à capacidade de apreensão do mundo em suas forças – dilatação da percepção ‘habitual’ e relação com o campo de forças ‘invisíveis’.

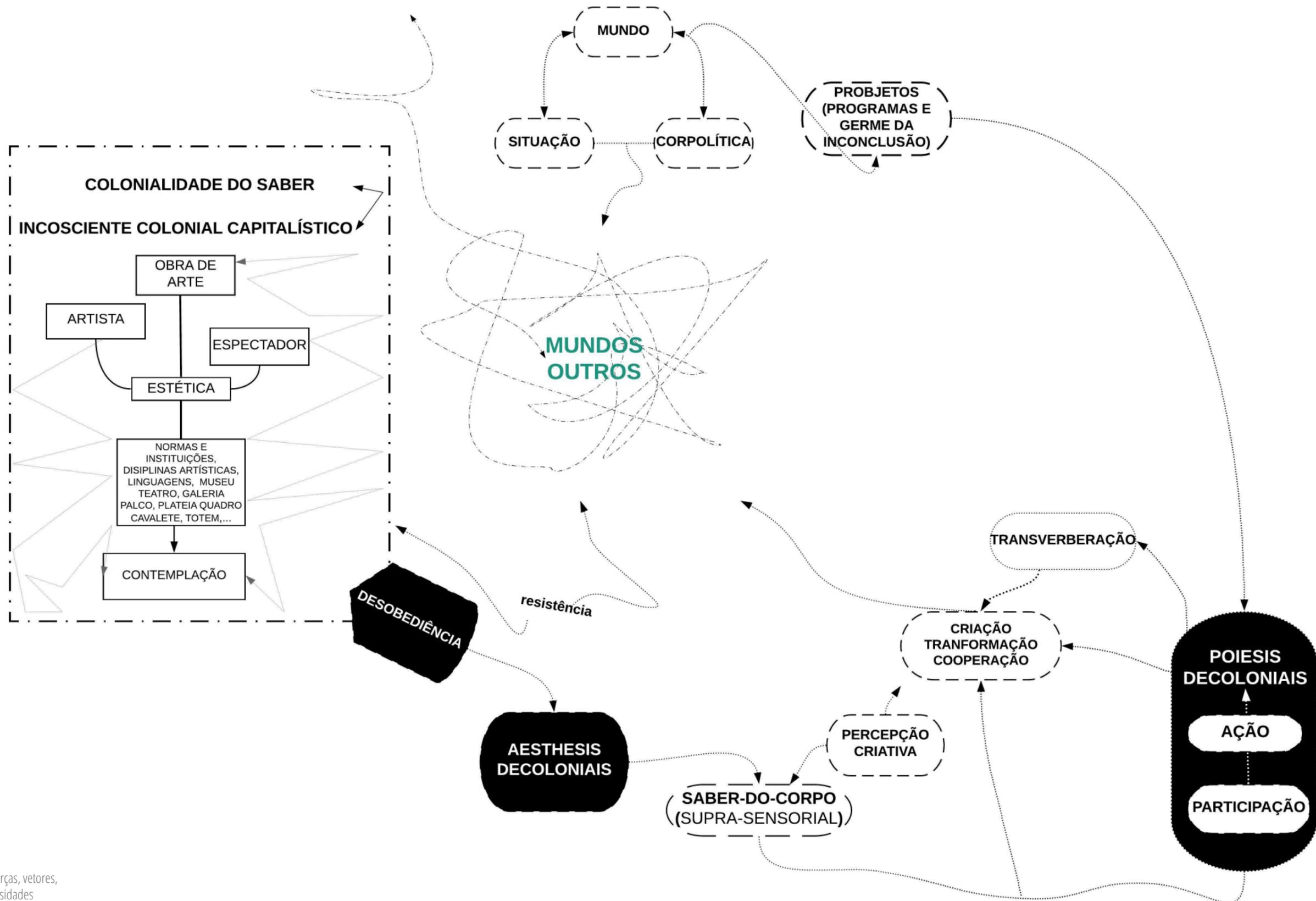


Fig. 36
 Diagrama de forças, vetores,
 tensões e intensidades
 observadas nas proposições
 participativas.

A PARTICIPAÇÃO COMO POSSIBILIDADE DE ATIVAÇÃO DOS 'SABERES-DO-CORPO'

Regina Melim, docente e pesquisadora brasileira, em seu projeto de ampliação das acepções do termo performance, identifica em obras participativas que partem da ideia de compartilhamento, outra perspectiva sobre a linguagem. Propõe a noção de *espaço de performance* para refletir sobre estes projetos. Para a autora, o corpo, eixo catalizador da performance, não deixa de estar nas propostas, não obstante está em contato com os outros elementos, não sobressaindo a eles. É possível considerar que a fruição na *performance art* requer o agenciamento de pelo menos dois corpos, de artista e de espectador. No entanto, Regina Melim parte de projetos com outros atributos, propostas nas quais a pessoa artista não está presente. A autora parte do entendimento do ato de espectador como elemento performático, abrangendo obras-proposições em que participantes manipulam/criam a partir do projeto de uma artista-propositore. A autora resgata exemplos de obras da década de 1960 à contemporaneidade para iluminar a noção desenvolvida.

Nesta digressão, fundamental para o pensamento acerca da participação, Melim traz à luz a noção de *experimentalidade livre*¹²⁴, de Mário Pedrosa. Em meio a outros termos propostos por Pedrosa em sua observação das práticas de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, o de experimentalidade refere-se à maneira em que “conduzida pelos artistas serviria também para designar uma experiência que, da ordem do sensível, passaria necessariamente pelo corpo” (MELIM, 2007, p.23). O corpo sobressai como organismo atravessado pela experiência sensível. Nestas propostas, no entanto, o corpo em evidência não é o da pessoa artista, mas o da fruidora, “saía-se da esfera da contemplação para o campo da participação efetiva, e isso significava, em nosso contexto, incluir o espectador na obra” (ibid.). Reafirmam-se, portanto, as décadas de 1960 e 1970 como pontos

124 O escritor e crítico brasileiro Mário Pedrosa denomina de ‘exercício experimental da liberdade’, uma série de práticas desenvolvidas na década de 1960, que abandonavam os suportes tradicionais para afirmar-se no espaço como ambiente dinâmico, considerando o tempo como elemento das ‘obras’, na abordagem experimental, propondo novas perspectivas de acesso às obras a partir de proposições abertas à ação/participação de participantes. Pedrosa, além disso, considerava esta ‘liberdade’ da arte como campo de resistência às lógicas capitalistas, deslocando o objetivo mercadológico de produção de objetos fetichizados, para as experiências coletivas e vivenciais.

de inflexão no desenvolvimento de configurações poéticas em que o corpo de espectador é o ‘suporte’ e agente das propostas, décadas fundamentais para o pensamento acerca da relação direta entre arte e política, assim como da arte de ação e participação.

Nesse sentido, é indispensável retomar as reflexões presentes tanto no *Manifesto Neo-concreto e Vanguarda e Subdesenvolvimento*, quanto na *Teoria do não-objeto* de Ferreira Gullar. No último, a abordagem da obra de arte como um *quase-corpus* afina-se às concepções de *proobjeto*, assim como do não-objeto. O texto inicia-se da seguinte forma:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. (GULLAR, 1977, p.85)

O ‘não-objeto’ só existe enquanto potência, seu estado presente é o devir e por ser assim, afasta-se de qualquer formato pré-estabelecido da arte. O conceito investigado e proposto por Gullar faz referência a práticas de artistas como Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim, Lygia Pape, Lygia Clark, entre outros. Entretanto, Clark deixa o grupo ‘neoconcreto’ em 1961 (apesar de Gullar afirmar que não se tratava de um grupo) por divergências em relação à ‘teoria do não-objeto’. A artista “não aceita a aplicação à sua obra do conceito” (ROLNIK, 2006b, p.7), acreditando que seus *Bichos*¹²⁵ (1960, fig. 37) eram sim esculturas e não ‘não-objetos’. Não por isso sua obra estaria reduzida à fruição retórica, ampliando o conceito de escultura para propostas participativas em que o corpo está invariavelmente incluído. Os *Bichos* de Clark não são composições acabadas e postas para a apreciação, mas dispositivos cujo sentido se dá à medida que são experimentados. Sem serem manuseados, os *Bichos* são placas de metal

125 Os ‘*Bichos*’ marcam um ponto de inflexão fundamental na trajetória de Lygia Clark. A artista compõe uma série de ‘esculturas’ durante a década de 1960, feitas em placas de metal com dobradiças que permitiam sua movimentação a partir da relação com os participantes. Tal foi definida por Clark da seguinte forma: “Cada ‘Bicho’ é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro de seu tempo interior de expressão. [...] É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o Bicho não há passividade, nem sua nem dele” (CLARK, 1960).

aprisionadas, sem seu sentido poético, perdem seu desígnio estético.

Convergente à noção desenvolvida por Melim, o artista e pesquisador Yiftah Peled (1962), propõe em sua pesquisa de doutorado o termo *Articipação*: “nomenclatura utilizada na tese resultante da junção de duas palavras: arte e participação. Trata-se da participação que inclui a performance dos visitantes e permite socialização mútua” (PELED, 2013, p.198). Em sua tese, Peled propõe o que chama de *Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance* (DTEEP). Ao definir o que são estes estados de troca explica: “São movimentos de participantes que praticam performance e se movimentam entre estados de performance, fazendo destacar esses movimentos na proposição de participação como performance” (p.193). Observa-se, então, que é o próprio movimento participativo que se constitui como performance na abordagem de Peled, assim como na proposição dos *espaços de performance* de Melin. É da “área de passagem” (p.36) entre o ser espectador e ser participante, entre o ser espectador e ser participante, entre o assistir e o participar que se ocupa a pesquisa das *dinâmicas e trocas entre estados de performance*.

Também pensando na participação como forma de implicar corporalmente a pessoa espectadora, configurando-se assim como ‘performer’, a investigadora brasileira Rita Gusmão, em texto intitulado *Espectador na Performance: Tempo Presente* (2007), traz como um dos aspectos de diferenciação da relação de espectador com a arte na contemporaneidade a possibilidade de ‘troca’ (entre artista, obra e espectador) e a potência da ‘reconstrução’ (processualidade e criação): “Quero ver aqui o espectador como figura do evento artístico que se faz necessário nas diversas linguagens sob formatos diferenciados e que complementa a obra quando flui com ela” (GUSMÃO, 2007, p.1). Esse desejo expressado por Gusmão é também o de diversas artistas que empreendem suas práticas na abertura à troca e à reconstrução do objeto de arte a partir da relação corporal de espectador para a realização de atos poéticos. Esta troca, estabelecida de diferentes formas, implica uma dinâmica dialógica entre proposta artística e ação de recepção gerando reconstruções constantes, enfatizando o caráter mutável e processual. No entanto, Gusmão, ao utilizar o termo ‘complementa’, na elaboração do pensamento acerca da participação, sugere que a obra preexiste à produção discursiva no momento de recepção.

A propositora Lygia Clark apresenta outros horizontes para o pensamento acerca da participação. Em seu texto *A propósito da Magia*

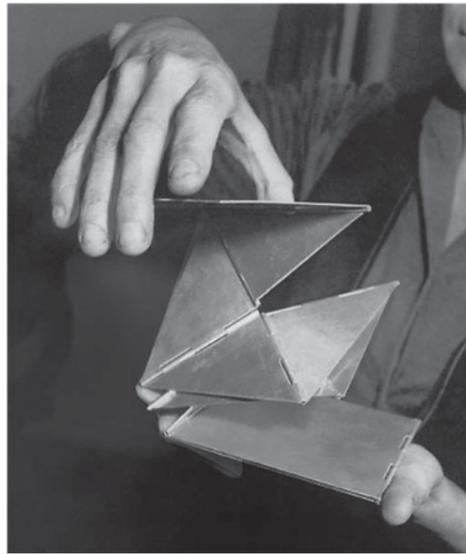


Fig. 37
Bicho (1965), Lygia Clark
Disponível em:
<<https://www.moma.org/audio/playlist/181/2419>>.

Fig. 38
Caminhando (1963), Lygia Clark
Disponível em:
<<https://www.moma.org/audio/playlist/181/2419>>.



Bicho e *Caminhando* são proposições emblemáticas na trajetória de Clark em seu processo de desobjetificação do processo de criação. Ação como acontecimento gerado pelo ato e, em consequência: “interferência no mundo e sua reinvenção”. (ROLNIK, 2006, p.24)

do Objeto (1965), expõe sua visão desde a concepção de *Caminhando* (1963, fig.38): “Qual é então o papel do artista? Dar ao participante o objeto que não tem importância em si mesmo e que só terá na medida em que o participante atuar.” A ‘obra de arte’ é, para Clark, a participação em si, e não o resultado dela. Clark reconhece que a questão da participação sempre esteve presente em seu processo criativo, como podemos perceber no próprio título da proposição *Construa você mesmo seu espaço para viver* (1955), alguns anos antes de *Caminhando* (1963), nas palavras de Rolnik (2006b, p.9): “após dezesseis anos de investigação que levaram Lygia Clark a problematizar as categorias tradicionais ‘pintura’ e ‘escultura’, a artista cria *Caminhando*” (2005). Percebemos assim que a ruptura com os formatos canônicos da arte vem acompanhada de um impulso participativo que gera a seguinte proposição (que não é a obra, já que não há ‘obra’, senão uma proposição que só existe na ação):

Faça você mesmo um *Caminhando* com a faixa de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma faixa de Moebius, tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. (CLARK, 1964)

Como vimos, para Lygia Clark (1964), o pensamento de espectador vive pela ação. Ao cortar a fita de papel, a pessoa espectadora conecta-se com o ‘aqui e agora’, um tempo-espaço que não antecede o ‘ato’ cabendo-lhe escolher a cada volta, se quer continuar o caminho ou interromper seu fluxo. Clark recusa o título de artista e com esta proposição permite que a pessoa espectadora, ao seguir o instrutivo, realize em qualquer lugar a experiência artística, aqui compreendida como resultado da convivência entre *poiesis* e *aesthesis*. Convergente à visão de Clark, Gusmão (2007, p.6) reconhece que na participação a pessoa espectadora “é uma realização do tempo presente, assim como a obra é a realização do espectador, o espectador é o desdobramento do criador, ambos são a obra”. Neste breve apanhado, percebemos que a investigação em torno da participação vem acompanhada, invariavelmente, de reflexões em torno da ação, assim como ao redor da implicação corporal de espectador como condição para a criação.

Para compreender o nexos entre estas proposições de caráter vivencial em sua possibilidade de gerar forças de criação descolonizadoras na esfera das subjetividades, utilizamos o

desenvolvimento teórico de Suely Rolnik em torno do ‘inconsciente colonial capitalístico’¹²⁶. A autora, em consonância com as propostas teóricas apresentadas pelo pensamento e opção decolonial, reconhece que as modulações do sistema capitalista tem origem no século XV com a invenção das Américas e perduram na forma de um ‘recalque colonial’, nos termos de teóricas decoloniais: na colonialidade do poder. A operação de exploração e mais-valia intrínsecas ao capitalismo é nomeada pela autora de ‘cafetinagem’, “para lhe dar um nome que diga mais precisamente a frequência de vibração de seus **efeitos em nossos corpos**” (2018, p. 32, grifo nosso). Aponta que em sua modulação atual, esse regime apropriou-se da vida em suas potências de criação, transformação e cooperação e identifica como característica central do regime capitalista contemporâneo, a relação entre capital e força vital (ibid., p.31).

Para nos apropriarmos de nossas potências de criação, transformação e cooperação (projetadas por nossa força vital) é necessário - utilizando o vocabulário do pensamento decolonial - identificar a colonialidade do poder na camada da subjetividade, e nas palavras de Rolnik (2018a, p.36), “que se diagnostique o modo de subjetivação vigente e o regime de inconsciente que lhe é próprio e que se investigue como e por onde se viabiliza um deslocamento qualitativo do princípio que o rege”. As políticas de subjetivação (antropo-falo-ego-logo-cêntricas¹²⁷) próprias ao regime ao qual estamos submetidos, Suely Rolnik chama de ‘inconsciente-colonial-capitalístico’, ou ‘inconsciente-colonial-cafetinístico’. O primeiro passo é reconhecê-las, para em seguida desarmarmos os processos de dominação próprios da política de subjetivação hegemônica e homogeneizadora. A pesquisadora identifica a arte como uma das possibilidades no campo das micropolíticas¹²⁸ de driblar as lógicas operantes, e para exemplificar

126 Utilizamos as contribuições de Suely Rolnik em torno do inconsciente colonial-capitalístico pois brindam-nos instrumentos reflexivos para examinar os fenômenos que ‘intuímos’ na relação artística com a participação. No entanto, é preciso aclarar que nossa abordagem limita-se à aplicação das noções e reflexões de Rolnik sobre o ‘inconsciente colonial’ em sua relação com o pensamento decolonial, particularmente à investigação sobre a *aesthesis* decolonial.

127 A autora define como subjetividades ‘antropo-falo-ego-logo-cêntricas’ as políticas de produção do desejo que atuam no anestesiamiento dos ‘saberes-do-corpo’, gerando um espectro de possibilidades de vida limitado ao consumo e manutenção dos mecanismos próprios do empreendimento colonizador do capitalismo mundial, marcadamente antropocêntrico, falocêntrico, egocêntrico e logocêntrico.

128 A distinção entre micro e macropolítica não está na oposição entre pequena e grande, esfera pública e privada, coletividade e individualidade. As micropolíticas

esta operação convida-nos à análise de *Caminhando* (1963) de Lygia Clark¹²⁹.

Após uma descrição detalhada da proposição¹³⁰, pergunta-se: “Mas o que tudo isso teria a ver com reapropriar-se da potência de criação? Mais amplamente, o que tudo isso teria a ver com deslocar-se da política de produção de subjetividade sob domínio do inconsciente colonial-cafetinístico?” (ROLNIK, 2018a, p.49). No resgate do ‘saber-do-corpo’, ou do ‘corpo-que-sabe’, como propõe Rolnik, para não utilizar o termo intuição e “provocar más interpretações” (ibid., p.53), significando entrar em contato com o mais íntimo em nós e que extrapola nossa constituição enquanto sujeitos, em outras palavras, com a subjetividade. Vivências como as propostas por Lygia Clark seriam formas de desobstruir o acesso ao corpo e à experiência ‘extrapessoal’, despertando nossa capacidade de apreensão das camadas mais sutis que constituem as experiências extra pessoais, e nesse sentido, relacionais. A esta capacidade, Rolnik (2006a) chama também de ‘corpo-vibrátil ou ‘corpo-pulsional’. A noção refere-se à competência de apreensão do mundo das sensações que extrapolam as estruturas de nossos órgãos do sentido, bem como as representações e códigos estabelecidos. A autora esclarece que os sentidos têm dupla capacidade (cortical e subcortical):

referem-se às políticas da formação do desejo, atuando em sua produção como prática social. Insurgir-se micropoliticamente, significa “reapropriar-se da força vital em sua potência criadora” (ROLNIK, 2018a, p. 132). Já as macropolíticas agem no campo das relações de poder, formas e representações que convencionam nossa cotidianidade, o Estado e suas leis, a crença no ‘eu’ como única subjetividade. Sendo estas esferas ‘duas caras da mesma moeda’, faz-se necessário insurgir-se em ambas.

129 A autora recorre à proposição de Lygia Clark, pois reconhece que esta, assim como as demais ‘criações’ da artista “favorecem naqueles que se dispõem a experimentá-las o acesso à sua própria potência de criação e à eventual ativação do trabalho para dela reapropriar-se, inviabilizando seu abuso o máximo possível” (ROLNIK, 2018a, p.39).

130 Rolnik utiliza *Caminhando* (1963) para exemplificar o processo artístico de Lygia Clark como gesto para desprogramar o inconsciente colonial. Na proposição, a artista oferece uma tira de papel, cola e tesoura aos participantes, indica o processo de colagem para a produção de uma Fita de Moebius (espaço topológico, portanto não orientável). Feito isto, o participante é convidado a cortá-la longitudinalmente, com uma única ressalva, ao chegar ao ponto da fita anteriormente cortado, que realize um desvio, para continuar o caminho de multiplicação das formas. Se o participante cortar a fita onde já havia cortado, haverá reprodução da forma anterior, gerando somente mais uma Fita de Moebius. Importante ressaltar que Clark chega a esta proposição durante o estudo que realizava para o desenvolvimento de outra proposição, *O antes é o depois* (1963). Foi durante seu ato de cortar fitas de Moebius que a artista se deu conta da potência do ato em detrimento à realização de um objeto.

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

O ‘corpo-vibrátil relacional’ é a assimilação do invisível que ultrapassa a atribuição de sentido e escapa à racionalidade do pacote modernidade/colonialidade, seu modo de operação é a transverberação - captação das forças vivas que constituem o mundo e seu movimento constante. Como reflete Rolnik, práticas como as de Lygia Clark geram efeitos em nossos corpos-vibráteis abrindo-os a possibilidades de experiências distintas às que estão hegemonicamente impostas pelo atual regime – sobrevivente em diversas roupagens desde o século XV - de subjetivação. Percebemos as práticas participativas como atos de insurgência, gerando projetos dedicados a provocar estímulos sensoriais que alcancem gerar fissuras supra-sensoriais, espaços para germinação de novos mundos (mesmo que em estado virtual), como podemos observar em reflexões de Hélio Oiticica (1996, p.116) em torno da participação:

Este processo de ‘despertar’ é o do ‘Supra-Sensorial’: o participador é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu.

Como reflete Rolnik, anestesiada e estéril, a subjetividade opera na reprodução dos padrões próprios à colonialidade do poder (relação entre capital e produção de desejo afinada à manutenção do *status quo*). Agindo no agenciamento entre corpos e potências poéticas, as propostas participativas são modos de resgate de nossa força vital em sua pulsão ética e germinativa, de cooperação e de transformação. Nesse sentido, as ações participativas são aqui vistas como iniciativas de resistência na esfera micropolítica, pois agem na desobstrução do imaginário próprio ao padrão mundial do poder capitalista¹³¹ em seus modos de

131 Como vimos, a “colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista.” (QUIJANO, 2009, p.73). O colonialismo é anterior à colonialidade, bem como ao capitalismo que mundializa-se a partir da invenção da América.

subjetivação. Neste processo, visibilizam a arguciosa engrenagem de produção de desejos correlativos ao inconsciente colonial-cafetinístico (capitalístico), comandado pelo consumo e conservação do mercado financeiro e sustentado pela redução da subjetividade à experiência dos sujeitos, excluindo a essencial experiência da subjetividade forado-sujeito (ROLNIK, 2018a).

Exemplifiquemos este processo de abertura possibilitado por práticas corporais participativas, com os estímulos poéticos das proposições de Lygia Clark - algumas etapas após a descoberta de *Caminhando* (1963) - durante o curso de comunicação gestual que a artista ministrou na Sorbonne (1972), iniciando o que ela nomeou de ‘Fantasmática do corpo’ ou ‘Corpo-coletivo’. A primeira proposição realizada coletivamente é a *Baba Antropofágica* (1973, fig.39) na qual um grupo de estudantes é convidado a puxar linhas coloridas de carretéis colocados em suas bocas e depositá-las sobre o corpo de uma participante que, de olhos vendados, se oferece para vivenciar esta experiência. Forma-se sobre o corpo do participante um emaranhado de cores, uma rede de ‘vasos’, ‘veias’, uma ‘teia’ úmida, tecida coletivamente.

O ritual tem pulso coletivo, a sonoridade dos giros do carretel invade os sentidos, um som que se escuta dentro do próprio corpo. O cheiro das babas começa a se fazer presente, une-se ao sangue de participantes que ferem a gengiva e com as linhas enzimáticas que ‘devoram’ o corpo do participante. Ao terminar o processo de saída das linhas individuais para a ‘rede’ coletiva, participantes seguram-na juntas, estiram-na até sua ruptura. Após a vivência da ‘baba’, todes conversam sobre suas experiências, diálogo que compõe a estrutura proposta por Clark. Como vemos, a obra se faz enquanto ação, existe somente enquanto processo, assim como só é possível coletivamente. Rolnik (2018a, p.40), percebe que essas práticas “favorecem naqueles que se dispõem a experimentá-las o acesso à sua própria potência de criação”, em outras palavras, vivências como esta, tornam-se portais de abertura aos ‘saberes-do-corpo’ que, como fruto das políticas de subjetivação da modernidade/colonialidade, encontram-se em estado de entorpecimento.

Outra experiência de Clark que condensa questões referentes à participação dentro desta perspectiva é *Canibalismo* (1973, fig.40).



Fig. 39
Vivência realizada em laboratório de criação (2019) a partir da proposição *Baba Antropofágica* (1973) de Lygia Clark

Como no ritual antropofágico, a ação configura-se como um desbordar do corpo em seu contorno individual para redimensionar-se na coletividade. Interessante notar que para tal, a artista propõe que se isole o sentido da visão.

Também ao redor de uma participante deitada com uma porção de frutas em uma estrutura acoplada a seu ventre (traje projetado pela artista), encontra-se um grupo de participantes com os olhos vendados. Sua ação consiste em encontrar e se relacionar com as frutas (comer, manipular, oferecer a outros participantes). A proposição é a ação artística, não seu resultado; neste caso, *Canibalismo* convoca ao ato de ingestão. Não há antes, ou depois, consumir as frutas é uma ação irreversível, realizada na duração do gesto. Como em *Baba Antropofágica*, os olhos e a visão perdem seu privilégio e dão espaço ao tato, ao paladar, à audição e ao olfato. Abdicar da visão possibilita outras visualidades, criação de imagens a partir do contato com o corpo de participante que se oferece no chão, com as mãos dos demais ‘canibais’, texturas, caldos, salivas, pele, cascas, sementes, restos, etc.



Fig. 40
Vivência realizada em laboratório de criação (2019) a partir da proposição *Canibalismo* (1973) de Lygia Clark

Já em *Canibalismo* todo o corpo via-se envolvido na ação. Poucos anos mais tarde a artista reconhece (1976): “Eu quero descobrir ‘o corpo’[...] atualmente eu já sei que é mais do que o corpo. [...] por trás da coisa corporal, é o que vem de mais profundo que interessa” (ROLNIK, 2006).

São múltiplas as camadas de sentido destas proposições, aqui nos centraremos em duas. A primeira, até aqui desenvolvida, é a dimensão de participação como possibilidade das *aesthesis* deflagrarem a potência das *poiesis*, como podemos verificar também na observação de Guy Brett (2001, p.33) acerca das proposições de Lygia Clark:

[...] o processo pelo qual o ‘outro’ que formalmente tem sido o espectador de arte pode redescobrir sua própria poética (expressividade, criatividade) em si mesmo e vir a ser o sujeito de sua própria experiência. Essa era a essência do convite à participação do espectador.

Sublinha-se a importância desses processos nos projetos de descolonização da estética, em particular, e das subjetividades, em geral. A ativação desejada pela experiência participativa é a do ‘saber-do-corpo’, no resgate do próprio corpo em suas capacidades orgânicas, em suas conexões com outros corpos (transverberação), em sua inseparabilidade entre mente e emoções, em sua indissociabilidade com o mundo: “O mundo como vivo é uma presença viva em meu corpo. Não é uma metáfora, é real¹³²” (ROLNIK, 2015). Ao fazer-se ‘corpo-obra’, o objeto de arte perde valor como mercancia e restaura sua potência fazedora de mundos, multiplicadora de desejos, desestabilizadora de verdades. Assim como, ao mobilizar a energia corporal pensante, estas propostas visam o resgate da força vital dos participantes em sua pujança de invenção, transmutação e colaboração.

A segunda, é a evocação da figura do ‘canibal’ em ambas as propostas da artista. Clark utiliza a metáfora da antropofagia para nomear estas práticas que envolvem atos orais, bucais e salivares como vivências coletivas de ingestão e digestão. Como sabemos, a prática da antropofagia remonta aos rituais de guerra dos tupinambás que alimentavam-se de guerreiros rivais para absorção de seus poderes. Rolnik (2000, p.452), descreve a prática nos seguintes termos: “engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação”. Como nas ações participativas, em que há coexistência entre *aesthesis* e *poiesis*, na antropofagia há convivência entre os processos de recepção, deglutição, apropriação e transformação. Haroldo de Campos (1998, p.97) no texto *Lá vem nossa comida pulando*, reconhece: “A mastigação crítico-antológica da outriedade, que produz a diferença criativa no caldeirão xamânico antropófago”. ‘Mastigação’ da vida em sua diversidade, ‘digestão’ consciente e seletiva para a transmutação do mundo e, em consequência, de nós mesmas.

Assim, para nós, explicita-se o nexo entre a participação nestas proposições e a possibilidade de descolonização das subjetividades. O processo de abertura impulsionado por ações participativas como indutor para a criação, interrompe a inércia reprodutiva dos padrões hegemônicos de anestesiamiento de nossa força intensiva de transformação. Esse trabalho

132 Conferência Micropolíticas del pensamiento. Sugerencias a quienes intentan burlar el inconsciente colonial, encontro Descolonizar el Museo, MACBA Barcelona, 27 de novembro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V73MNOob_BU>, Consulta em : 25 jun. 2019.

passa necessariamente pelo corpo, na liberação de sua capacidade de vibrar o mundo e assim agir sobre este, transformando-o. A participação como prática, como ação de potência decolonial, agindo no campo do ‘saber-do-corpo’, possibilitando a descolonização das subjetividades. Como vimos, os mecanismos de opressão do atual regime sustentam-se pela imposição e naturalização das instituições que regulam as relações de poder, assim como pela determinação de um imaginário que se pretende universal, gerando a sensação de impotência e de que ‘sempre foi assim e sempre será’. Acreditamos que desde o simbólico isso pode ser mudado.

Para concluirmos este tópico e seguirmos com análises de práticas a partir das noções esboçadas nesta seção, citaremos algumas dentre as ‘Dez sugestões para uma contínua descolonização do inconsciente’ (2018a), desenvolvidas por Suely Rolnik. As ‘propostas’ da autora são complementares e acreditamos nelas como caminhos para o fundamental processo de descolonização que tentamos empreender. No entanto, aqui citaremos as que acreditamos dar conta do que, para nós, as práticas participativas aqui estudadas podem engendrar como efeitos de sua experiência mais direta. A primeira consiste em “desanestesiarmos nossa vulnerabilidade às forças em seus diagramas variáveis, potência da subjetividade em sua experiência fora-do-sujeito” (p.195). Em outras palavras, criar portais de sensibilização às camadas da subjetividade que extrapolem nossa consciência de sujeitos (egocentrada) inoculada pelo regime de subjetivação vigente. Acreditamos na arte como possível forma de dismantlar estes bloqueios e percebemos a participação como um dos modos existentes para tal.

A segunda fundamenta-se em “ativar o saber eco-etológico e expandi-lo ao longo de nossa existência: a experiência do mundo em sua condição de vivente, cujas forças produzem efeitos em nosso corpo” (ibid.). O saber eco-etológico é utilizado por Rolnik como sinônimo de ‘saber-do-corpo’, ‘saber-do-vivo’ ou ‘corpo-que-sabe’. A ativação desta forma de experimentar o mundo implica acionar a ‘antena’ extracognitiva, desbloqueando as capacidades perceptivas para a apreensão da vida em sua pulsação germinativa e transformadora. Como podemos observar, a primeira ‘sugestão’ da autora consiste em ‘desanestesiarmos’ nossas subjetividades, para em seguida ‘ativarmos’ nosso ‘saber-do-vivo’.

Por último, destacamos a décima ‘sugestão’ de Rolnik (2018a, p.197), que nos recomenda “praticar o pensamento em sua plena função: indissociavelmente ética, estética, política, crítica e clínica. Isto é, reimaginar o mundo em cada gesto, palavra, relação com o outro (humano e não humano)”. Neste contexto, ‘pensar’ significa apreender o mundo e

criar a partir dele: “pensar consiste em ‘escutar’ os efeitos que as forças da atmosfera produzem no corpo [...] e guiados por essa escuta e essa implicação, ‘criar’ uma expressão para aquilo que pede passagem, de modo que ganhe um corpo concreto” (ROLNIK, 2018a, p.91). Nesse sentido, podemos afirmar que as propostas participativas, enquanto incubadoras de experiências estéticas que deflagram atos poéticos, objetivam o pensar como captação sensível do mundo e germinação de outros possíveis.

Quisemos nesta primeira ‘aproximação’ à participação destacar a operação de descolonização nas esferas das *poiesis* e *aesthesis* como parte do processo de descolonização na camada das subjetividades, desobedecendo à empobrecedora política de cognição gestada pela atual modulação do regime moderno/colonial. Trouxemos à luz algumas reflexões sobre o fenômeno da participação com vozes como de Regina Melim, Yiftah Peled, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Frederico Morais, Ferreira Gullar, Graciela Carnevale, entre outros. Estas, nos permitiram observar a recorrência da abordagem do corpo como eixo catalizador destas propostas, o direcionamento político destes projetos, a prática sensível e sensorial compreendida como a elaboração de espaços de transformação poética e política na arte.

O desenvolvimento teórico em torno do ‘inconsciente colonial’, permite-nos compreender a importância das ‘práticas artísticas’ no profundo processo de descolonização das subjetividades. As ideias de Rolnik, ajudam-nos a decifrar a complexa rede de dominação da modernidade/colonialidade a partir da articulação entre macro e micropolítica, evidenciando a apropriação do sistema econômico capitalista - cafetinístico - de nossa potência de criação, transformando-a em reprodutora de padrões a serviço da manutenção desse próprio regime. Sendo assim, é no resgate de nossas forças criadoras que as práticas artísticas participativas atuam, estimulando nossos corpos destituídos, na maior parte do tempo, de seu ‘saber-corporal’ para sua abertura aos efeitos do mundo, e a partir daí provocá-los a ‘exercícios experimentais da liberdade’. Na próxima seção, nos dedicaremos ao estudo de algumas práticas que evidenciam as relações entre *poiesis* e *aesthesis* como forma de desobstrução do ‘inconsciente colonial’.

Como vimos, as ações participativas intencionam o ‘criar com’, em outras palavras, surgem do desejo de compartilhamento do ato de criação. De forma categoricamente distinta da autonomia pretendida pelo ‘faça você mesmo’ (*Do It Yourself*), ou da manipulação de objetos em alguns projetos artísticos, as propostas são um convite à ação



"Corpo é central nos epistemologias do sul" pg. 10. Rolnik, 2018a. "Corpo é central nos estudos epistemológicos a LUTA" LUTA, 2014. "CORPOS E IN LUTA" (Bocanegra, 5. Jan 2014)

APOCALIPOPÓTESE, EVENTO DE FIM DE DÉCADA E OUTRAS PROPOSIÇÕES PARTICIPATIVAS

A ação é a pura manifestação expressiva da obra.
(OITICICA, 1986)

coletiva, envolvendo cooperação e criação continuadas como forma de promover fluxos de transformação nas políticas de subjetivação gestadas na modernidade/colonialidade. Na seção anterior, propusemos observar nas ações participativas as possibilidades de ativações poéticas por parte dos ‘espectadores’, a partir de uma abertura da *poiesis* como forma de liberar as *aesthesis*, objetivo primeiro da descolonização da estética.

Reconhecendo como eixo fundamental para o estudo em torno das ações participativas as décadas de 1960 a 1980, durante as experiências posteriormente nomeadas conceitualistas, nesta seção nos dedicaremos a apontar algumas propostas realizadas neste período. Compreendendo estas como atos de levante frente à problemáticas macropolíticas (do domínio do Estado), aclaramos que as manifestações aqui trabalhadas inscrevem-se também na esfera das insurgências micropolíticas (atuando no campo da formação do desejo) que implicam a busca pela “potencialização da vida: reapropriar-se da força vital em sua potência criadora” (ROLNIK, 2018a, p.132).

A multiplicidade do material e a riqueza das reflexões em torno das práticas participativas gera um texto atravessado por muitas vozes e acontecimentos. Tendo como ponto de partida o pensamento em torno dos gestos de resgate dos ‘saberes-do-corpo’ por meio de experiências artísticas participativas - central nesse primeiro evento¹³³ observado - iniciaremos abordando o *Apocalipopótese*, acontecimento coordenado por Hélio Oiticica em 1968, no Aterro do Flamengo, área externa do MAM - Rio de Janeiro. A manifestação ocorreu durante o *Arte no Aterro: um mês de arte pública*, financiado pelo *Diário de Notícias*, sendo motivado pelo desejo da experiência da arte fora das paredes dos museus, ao ar livre, com a participação dos espectadores nas proposições dos artistas reunidos. De acordo com Frederico Morais

133 Em comentário acerca do *Apocalipopótese*, Frederico Morais afirma (trazendo a tona as proposições de Oiticica e Clark): “Em ambos os artistas brasileiros a ‘obra’ é frequentemente o corpo (a casa é o corpo), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. À descoberta do próprio corpo” (1970a, p.58)

(1970a, p.58), idealizador do *Arte no Aterro* “o que se procurou foi alcançar um ritmo só, coletivo, um pneuma que a todos integrasse”. Respiração única, fôlego coletivo para os anos de chumbo que seguiriam o fatídico 13 de dezembro de 1968.

O evento ocorreu durante três domingos consecutivos, reunindo artistas como Rogério Duarte (1939-2016), Lygia Pape (1927-2004), Hélio Oiticica, Antonio Manuel, passistas da Mangueira, Sami Mattar (1930), Jackson Ribeiro (1928), entre outros. No folheto sobre o *Arte no Aterro*, a declaração de Morais: “Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. Para tanto deve ver obras de arte [...] conversar, dar palpites sobre o que vê. [...] E quem quiser poderá tocá-las, apalpá-las, modificá-las. E o artista está perto para conversar com o povo, pedir sua opinião”. O *Apocalipopótese* (fig. 41) ocorreu no último domingo do evento, de acordo com Morais “[...] consistiu em acontecimentos simultâneos, gerados por obras de vários artistas, sem qualquer lógica explícita, senão a participação geral do público” (MORAIS apud SALOMÃO, 2003, p.75). Um evento de criação no espaço público, um convite à ocupação da cidade num momento em que a liberdade de expressão e produção de conhecimento e da diferença viam-se progressivamente ameaçadas.

Fig. 41
Capa *Guevarcália* vestida por
Frederico Morais durante o
Apocalipopótese
Disponível em:
Apocalipopótese – Guerra e Paz
(1968)

Registro do evento no Aterro,
destaca-se o caráter aberto
das proposições, a atmosfera
lúdica, alegre, em oposição à
dureza, violência e opressão
do momento. As proposições
lançavam mão desta tensão em
suas estruturas.



O nome *Apocalipopótese*, invenção de Rogério Duarte, parte da “fusão das palavras apoteose, hipótese e apocalipse” (MORAIS, 2013, p.342), é quase uma ‘premonição’ do ‘apocalipse’ no mesmo ano com a emissão do Ato Institucional nº5: “Endurecendo o reinado da cadeira do dragão e do pau-de-arara. [...] Pois sim. Tesoura total da censura.

Atmos noções: OBJETOS TRANSITÓRIOS Ana Binstkin

Linha dura e tortura sempre mais e mais” (SALOMÃO, 2003, p.79). Outra noção de Duarte que teve no *Apocalipopótese* sua eclosão, e de relevância no debate em torno da participação, é a de *Probjeto*: “o termo inventado por Rogério como um novo conceito desse tipo de objeto mediador ‘para a participação’ ou que se constrói com ela: eu com as capas, Lígia com os ‘ovos’, Antonio Manuel com as ‘urnas quentes’” (OITICICA; CLARK, 1998, p.49). Como vimos, o conceito “aplica-se à experiência em que o objeto não é o ‘alvo participativo’; desenvolvendo estruturas abertas ou proposições ‘em aberto’, nas experiências a participação é a própria criação” (FAVARETTO, 1992, p.177). Como reflete Favaretto, os *probjetos* não têm como finalidade o produto de uma criação, mas o ato criador em si mesmo, a ação.

Trabalhando em enfrentamento às circunstâncias de autoritarismo, Antonio Manuel propôs as *Urnas Quentes* (fig. 42), levando mais de vinte caixas de madeira lacradas, acompanhadas por martelos, para serem ‘destruídas’ por ‘espectadores’ e, assim, revelar mensagens em seu interior. O convite à ação violenta é ambíguo, por um lado as urnas remetem à democracia, ao direito ao voto, por outro, ao ritual funerário. Le ‘espectadore’ é convocado ao ato físico, usa o martelo, as mãos, as pernas, o corpo todo para liberar o interior da caixa, com o objetivo de “mostrar a miséria escondida, contestar com violência, acabar com tudo que é ignóbil”¹³⁴ (MORAIS, 1968). As urnas de Antonio Manuel eram ‘quentes’ pois continham informações atuais sobre atos de violência da ditadura que precisavam ser expostos. Mensagens como “viva as armas da guerrilha” e “retrato do Brasil” estavam acompanhadas por textos e imagens de denúncia, contidas nas caixas que podiam ser levadas por aqueles que conseguissem, a golpes, revelar seus conteúdos.

Também em resposta ao clima político e de repressão, o artista baiano Rogério Duarte convidou um adestrador acompanhado de cães treinados. No vídeo de registro do evento podemos assistir a Rogério Duarte (1968) proclamando com seriedade: “peço atenção, pois esses cães fazem coisas do arco da velha, eles procuram objetos dentro das pessoas, qualquer lance meio suspeito eles avançam. É muito perigoso. A razão disso, apenas uma tomada de posição em defesa da cultura, ou seja, contra o comercialismo”. A proposta de Duarte foi, para

▲ Fig. 42
Urnas Quentes (1968), Antonio Manuel
Disponível em:
Apocalipopótese – Guerra e Paz (1968)



▲ Fig. 43 e 44
Parangolé Capa 23 M'Way Ke (1972), Hélio Oiticica;
Parangolé 10 Capa 6 (1965).
Disponível em:
Qual é o Parangolé (2003), Waly Salomão

Em meio ao samba que animava a dança com os Parangolés e com Passistas da Mangueira, crianças e adultos martelavam as urnas e revelavam mensagens de teor disruptivo. Com os Parangolés, o desejo de compartilhamento, infinitude, supra-sensação do processo de criação de Oiticica, ganha corpo, ou melhor, corpos.

Oiticica (1998), o mais importante do *Apocalipopótese*, pelo sentido de abertura do evento e relação com o momento político atravessado, como constata Frederico Moraes: “No dia seguinte, pelos jornais, a polícia anunciava o emprego de cães na perseguição aos manifestantes políticos” (SALOMÃO, 2003, p.76).



Já Hélio Oiticica, participou do evento com uma série de *Parangolés*¹³⁵ (fig. 43 e 44), invenção que começa a ‘tomar corpo’ em 1964 a partir do contato do artista com o samba (experiência da dança) do morro da Mangueira (Rio de Janeiro). Estes, configuram-se como ‘capas’ de tecidos coloridos para fazeres de corpo, para o ato criador da pessoa ‘espectadora’, são estruturas de “manifestação da cor no espaço ambiental” (OITICICA, 1986, p.70). Em *Anotações sobre o Parangolé*, explicita-se a origem das capas com o samba, ‘derivados’ dos estandartes como objetos que só existem quando em ação. Os *Parangolés* só ‘são’ ao serem encarnados, vestidos e dançados, possibilitando uma vivência de incorporação do espaço, dos materiais, do tempo e das cores: “incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador que chamo agora ‘participador’” (ibid.p.71). No *Apocalipopótese*, ao fundirem-se os elementos de uma “participação-criação-coletiva” (FAVARETTO, 1992, p.136), esta ‘asa delta para o êxtase’ - como chama Haroldo de Campos aos *parangolés* - proposta por

134 Texto escrito por Frederico Moraes e lido pelo cineasta Fernando Campos para o documentário de *Apocalipopótese* (1968) realizado por Raymundo Amado. Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/?name=apocalipopotese_guerra_paz>. Acesso em: 21 mar. 2020.

135 Waly Salomão resgata o sentido que o termo tem como gíria do morro: “significava, dentre outros sentidos mais secretos: ‘O que é que há?’, ‘O que é que está rolando? [...] A gíria funciona como meio de driblar a dura realidade [...] uma forma de falar a ‘língua geral’ inventando compartimentos, lajes, esconderijos [...]’” (2003, p.38).

Oiticica¹³⁶, objetivava deflagrar ‘exercícios experimentais da liberdade’, como reflete Moacir dos Anjos (2012, p.29):

O conceito do Suprassensorial esteve no centro do evento *Apocalipopótese* [...] uma série de propostas destinadas a ativar uma experiência coletiva e casual de criação, aberta aos estímulos sensoriais oferecidos pelas circunstâncias daquele lugar [...] Propostas que operariam, nesse contexto, como células germinativas, a partir das quais subjetividades se manifestariam e se formariam livremente como ação ou pensamento, constituindo situações até então inexistentes.

As proposições de Oiticica são centrais para o que aqui percebemos como potência de descolonização das subjetividades por meio da abertura poética possibilitada pela participação na arte. O convite ao fazer não objetiva “elevar o espectador a um nível de criação” (OITICICA, 1996, p.100), mas oportunizar a realização inventiva que sempre será uma realização criadora, pois esta é inerente ao ser humano respondendo às “suas possibilidades criativas vitais” (ibid.). Sim, são vitais, e é por isso que acreditamos ser necessário ‘despertá-las’ e encontramos nas palavras de Suely Rolnik (2018, p.75) expressão para o que estas práticas artísticas pretendem evocar: “um novo equilíbrio se faz efetivamente, por meio de um ato de criação que transmuta a realidade com sua força instituinte”.

Importante sublinhar que, para Oiticica (1986, p.79), o termo *Parangolé* extrapola a nomeação dada à ‘obra’, à série de capas de mediação para a participação. *Parangolé* é a formulação central de sua *antiarte* ambiental, é um programa síntese da totalidade investigada pelo artista: “parangolé é a antiarte por excelência” e a essência do *parangolé* é o resgate das forças vitais por meio da criação:

A conclusão fundamental de toda essa posição é a de que, sobrepujando todas as deficiências sociais, éticas, individuais, está uma necessidade superior, em cada um, de criar, fazer algo que preencha interiormente o vácuo

136 Para a elaboração das capas é interessante notar que Oiticica também acreditava na coletivização do processo de criação do próprio *projeto*. As primeiras capas foram realizadas em parceria com Rubem Gerchman, os *Parangolés Sociais* que homenageiam heróis populares, como Mosquito da Mangueira (passista mirim) e Che Guevara com *Guevarcália*. Já os *Parangolés Poéticos* estão destinados a vivências mais abertas e ‘subjetivas’, como na capa da *Liberdade*, *Parangolé Mangueira*, ou mesmo as *Faixas de Cor*. Alguns *parangolés* levavam escritos como “Estou possuído”, “Incorporo a revolta”, “Da adversidade vivemos”, “Sou o mascote do Parangolé, o mosquito do samba”.

que é a razão dessa mesma necessidade- é a necessidade de realização, complementação e razão de ser da vida. (ibid., p.83)

Apocalipopótese foi o embrião para o nascimento do que Oiticica realizou no *The Whitechapel experiment*, evento (para não usar a palavra exposição) em Londres na *Whitechapel Gallery*, no ano de 1969 (OITICICA, 1986). A experiência pretendia a criação de um ‘ambiente total’, em que les espectralidades vivenciassem a ‘supra-sensação’ por meio da diversão, do lazer, pelo contato sensorial que promovia um “dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, de sua espontaneidade adormecida, condicionada ao cotidiano” (OITICICA, 1986, p.104). A abertura, a liberdade de criação e a espontaneidade das descobertas que em *Apocalipopótese* se faziam no momento mesmo do evento, levaram o artista a projetar um ambiente de abertura às experiências composto por *Parangolés*, *Tendas e Bóides*¹³⁷, concebido por ele com o nome de *Éden*¹³⁸: “O *Éden* é um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas” (ibid., p.116).

Também investigando na participação a potência para a transformação social, Lygia Pape apresenta duas propostas em *Apocalipopótese: Capélio* e *Ovo* (fig. 45). A produção da artista, marcada pela pluralidade de meios, materiais e formatos de experimentação, teve no ano de 1968 três trabalhos fundamentais para a reflexão em torno da participação na arte realizada em nosso país: *O ovo*, *Divisor* e *Roda dos Prazeres*. A primeira consistia em estruturas cúbicas (‘cubos-cor’ que comportavam pessoas agachadas em seu interior) confeccionadas com delicados plásticos coloridos para serem rompidos corporalmente por participantes desde seu interior. A experiência de ampliação perceptiva pretendida por Pape era de ‘nascimento’ para um ‘novo mundo’, contrastada pela vivência de isolamento no interior do ‘ovo’.



Fig. 45
Ovo (1968), Lygia Pape
Disponível em:
Apocalipopótese – Guerra e Paz
(1968)

137 Sobre a ordem *Bóides* (1963) nas palavras do artista: “Poderia chamar as minhas últimas obras, os *Bóides*, de ‘transobjetos’. Na verdade, a necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe ‘corpo’, levou-me às mais inesperadas consequências, assim como o desenvolvimento dos *Bóides* opacos aos transparentes onde a cor não só se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar, contida na própria estrutura *Bóide*” (OITICICA, 1986, p.63).

138 O *Éden* consistiu na criação de um espaço para a participação como vivência ambiental e coletiva. As ‘ordens’ do Programa Ambiental – *Parangolés*, *Bóides* e *Tendas* de Oiticica fundem-se no acontecimento *Éden*, como reflete Waly Salomão (2003, p.133), ele é projetado pelo artista como “plena constituição da SUPRA-SENSORIALIDADE que se perfaz sobre o terreno de todos os sentidos e da intersensorialidade. *ÉDEN* é olfático/tátil/sonoro/visual”.

Evidencia-se a impossibilidade de se expor o *Ovo* dentro de um contexto tradicional da arte, o *Ovo*, assim como o *Parangolé* deve necessariamente ser vivido em seu ‘momento vital’, experiência de relação corporal com a materialidade, com a cor, mas também com o espaço fora dos ‘templos artísticos’, nesse sentido, “o museu é o mundo; a experiência cotidiana” (OITICICA, 1986, p.79).

De forma análoga, *Divisor* (1968, fig. 46) é realizado com material de baixo custo, permitindo seu acionamento por qualquer pessoa e em qualquer lugar, propósitos que convergem com a declaração da artista que identifica a criação como parte constitutiva da experiência humana: “A invenção me emociona, e sobretudo a de caráter anônimo. Acho que esse impulso criador é inerente ao homem. É como se o homem tivesse necessidade de criar, de dar novo significado às formas. Para isso, não é necessário ser criador no sentido profissional da palavra” (PAPE, 1998, p.21). A característica central destas propostas é a ativação a partir da relação corpor-mundo. De acordo com Viviane Matesco (2006, p.533), os trabalhos de Lygia Pape “evidenciam um caráter coletivo, nos quais o corpo do espectador é estimulado tanto sensorialmente, quanto emocionalmente [...] ampliando a percepção e a consciência do sujeito”. A proposta de *Divisor* consistia em um grande tecido branco com várias fendas em que participantes encaixavam suas cabeças, sustentando o pano com os ombros. O corpo das pessoas participantes ficava ‘dividido’: sobre a superfície branca, as cabeças podiam dialogar entre si, abaixo, clara intenção de realizar uma ação coletiva:

Quando fiz o *Ovo* [...] estava interessada na possibilidade de uma obra sem autor. O *Divisor* [...] também foi um trabalho bastante feliz nesse aspecto. O que eu queria fazer naquele momento era um trabalho que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que eu estivesse presente. O *Ovo* e o *Divisor* são estruturas tão simples que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente esse tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual as pessoas podem participar. (PAPE, 1998, p.45)

A partir destes exemplos, evidencia-se a manifestação *Apocalipopótese* chave para a reflexão em torno das experimentações coletivas que impulsionaram a realização de propostas artísticas participativas por artistas envolvidos. Outros eventos emblemáticos são os *Domingos de Criação* (1971); *Sábado da Criação* (1971) e *Do Corpo à Terra* (1970), centrais para o pensamento em torno da intervenção urbana, participação, arte de ação, coletivização, socialização dos



▲ Fig. 46
Divisor (1968), Lygia Pape
Disponível em:
<<https://lygiapape.com/news/>>.

Registros que expõem a necessidade de corpo, da realização das ações em relação com o mundo, sua materialidade acessível, cotidiana. Proposições que objetivam ativar o impulso de criação por meio de proposições coletivas.

meios de produção, etc., em nosso país. Também acontecimentos como *Orgramurbana* (1970); as *Passeatas Poéticas e articipativas do grupo Sanguinovo* (1979/1980); *Mitos Vadios* (1978); *Arte ao Ar Livre* (1981); *Festival Alterarte II* (1981); *Evento Fim de Década* (1979) evidenciam o que Mario Ramiro (2017, p.14), integrante do 3Nós3 chama de “vocação performativa e coletiva da arte urbana no Brasil”, coletividade que se dá no plano da ‘concepção’ (ação coletiva), envolvendo várias artistas e grupos na organização dos eventos, assim como, na abertura à participação.

Também central para o pensamento em torno da participação - em sua potência de convocação a uma micropolítica ativa, tendo em vista a criação de desvios à ordem capitalística instituída, como forma de promover mudanças de mundo - é o *Evento de Fim de Década* – realizado em 1979, ano da Lei da Anistia, no dia 13 de dezembro, onze anos após a instauração do AI-5 - que reuniu distintos coletivos de arte independente, maiormente na Praça da Sé em São Paulo. O objetivo da experiência foi o envolvimento dos transeuntes da cidade em vivências artísticas livres, em contraste com a opressão decorrente do governo militar desde 1964, assim como o desenvolvimento e socialização da atividade de criação:

uma nova relação entre as pessoas e os instrumentos de criação, os trabalhos de arte serão feitos na hora e a população terá acesso aos materiais dessa produção. Não se trata de uma exposição de obras de arte, mas de situações, onde os participantes, artistas ou não, podem manipular livremente sua própria criatividade, utilizando materiais a sua disposição¹³⁹. (LEMOS, 1979)

O evento foi inicialmente proposto pelo *Viajou sem Passaporte*, surgido em 1978 e em atuação até 1982. As ações do coletivo eram marcadamente irreverentes, intervencionistas e disruptivas, denominadas de ‘unidades de ação’ e inscritas no que eles designavam como ‘trabalhos’: “junto com a ‘mensagem’ e a ‘impressão de realidade’, jogamos no lixo a categoria ‘obra de arte’” (VIAJOU..., 1978), assumindo “um compromisso com a libertação integral do homem”¹⁴⁰ (VIAJOU..., 1980). Uma vez mais, deparamo-nos com a negação do estatuto artístico - descolonizar a arte para liberar os sentidos (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012). Os trabalhos do coletivo eram baseados no desenvolvimento de ações desobedientes que geravam fissuras no cotidiano

139 Reportagem de Fernando Cerqueira Lemos para a Folha de São Paulo (09 out. 1979) de título O Fim de Década na Praça da Sé.

140 Acordo do *Taller de Investigaciones Teatrales* (Argentina) e do *Viajou sem Passaporte* em 1980, publicado pela revista WYK, São Paulo, 1980.

da cidade e estranhamento aos transeuntes. As situações eram ‘simples’, como em *Trajectoria da árvore* (1979), na qual davam voltas em torno de uma árvore durante um minuto; ou em *Trajectoria do Curativo* (1979), em que subiam em um ônibus - um a um, dos oito participantes da ação - com um curativo no olho; ou *Trajectoria do Paletó* (1979), em que um integrante subia no transporte coletivo segurando um paletó, pedia para que outro integrante o segurasse, e assim sucessivamente até o paletó terminar na mão de um passageiro alheio à ação.

Além do *Viajou sem Passaporte*, o *Evento de Fim de Década* contou com aproximadamente quarenta artistas independentes e dos coletivos 3Nós3, Gextu, Cine-Olho e d’Magrelas, todos surgidos na década de 1970, momento de lento e gradual processo de redemocratização do país. O *Evento de Fim de Década* estruturou-se como uma série de proposições chamadas pela organização de ‘bases de ação’. As treze bases, distribuídas pela Praça da Sé, eram acionadas por participantes e contavam com ‘programas’ específicos de ação (pintar, dançar, representar, escrever, falar, etc.), assim como artistas responsáveis pela organização das atividades. Utilizando materiais como tecido, papel, cubos e caixas de papelão, bexigas, tinta, barbantes, papelão, entre outros, as bases estavam divididas em: Base *Papel e Tinta*; Base *bexiga/spray/fita crepe/barbante*; Base *caixas de papelão* (fig.47); Base *Barganha e souvenir*; Base *música*; Base *dança*; entre outras, que tinham como particularidade a abertura ao fazer compartilhado. Nesse sentido, podemos fazer um paralelo com as ações do *Colectivo Acciones de Artes* (Santiago do Chile) surgido no mesmo ano do evento e com propósitos semelhantes. Nas palavras de Nelly Richard, as ações do coletivo:

tem por característica deixar que suas estruturas operacionais permaneçam abertas: acontecimentos biográficos e transcurso comunitários são os materiais



Fig. 47
Base caixas de papelão
Disponível em:
Catálogo Top Secret: Evento Fim de Década

Na base caixas de papelão a intenção era criar espaços de cor e múltiplas formas em meio à praça. Para tal disponibilizaram dezenas de caixas/cubos de papelão amarelos, vermelhos e azuis.

inacabados que garantem a não finitude da obra e solicitam a intromissão do espectador em um trabalho de complementação do sentido que se quer plural¹⁴¹.

Muitas das proposições idealizadas pelos organizadores do evento não aconteceram como planejado, devido a problemas técnicos, de organização e de clareza de seus ‘programas’: “não fazíamos ideia da quantidade de pessoas que transitam diariamente pela Praça da Sé. O nosso espaço mínimo vital foi invadido por uma multidão curiosa e ávida por fazer” (VIAJOU..., 1979). Percebemos que as ações e seus ‘programas’, assim como os problemas encontrados para sua execução, fornecem-nos material fértil para refletir sobre a participação como possibilidade sensível e expressiva por meio da criação com materiais diversos. A Base *Música* (fig. 48), por exemplo, funcionava com músicos tocando distintos instrumentos e um ‘microfone aberto’, oferecido como espaço de livre expressão. Também gerando um espaço para compartilhamento, a Base *Arte-Postal* propunha o envio de cartões postais para serem manipulados e reenviados para artistas que não estavam no evento. Já a Base *Representação*, utilizava recursos teatrais para propor dinâmicas de troca com ‘espetadorias’. Com sentido similar, a Base *Troca Simbólica*, propunha a troca de imagens selecionadas por artistas pelas palavras dos participantes, que deveriam ser escritas em um caderno para este fim.

As práticas rompiam com as categorias artísticas, com o espaço da arte autônoma, com o objeto estático e mercantilizado, com a centralidade da experiência retórica, rejeitando qualquer sofisticação técnica e a ideia de artista como ser “que não apenas domina técnicas emprestadas aos deuses mas detém arrogantemente a pretensão de compreender o mundo” (VIAJOU..., 1978). Assim, o evento alicerçava-se em posicionamentos desobedientes que desafiavam a estética hegemônica de forma declarada. Na matéria *A década acabando e o povo quase indiferente*, no *Jornal da Tarde* (01 jan.1980), o comentário de que artistas “conseguiram provocar mais curiosidade do que participação”, assemelha-se à intitulada *Fim de Década: uma festa sem participantes* do Estado de São Paulo (14 dez. 1979) “quatro milhões de pessoas que cruzam apressadamente a mais tradicional das praças paulistanas e, ontem, elas tiveram praticamente a mesma atitude dos outros dias. Poucos se detiveram [...]”. Perguntamo-nos quais eram as

Fig. 48
Base música
Disponível em:
Catálogo Top Secret: Evento Fim de Década



A proposta da Base Música consistia em reunir músicos para improvisarem e deixar o microfone aberto à participação. Dentre os questionamentos dos artistas um em especial nos mobiliza: “os instrumentos tradicionais (individuais) são adequados para um jogo criativo?” (V.S.P., 1978)

141 “tienen por característica dejar que sus estructuras operacionales permanezcan abiertas: acontecimientos biográficos y transcurso comunitarios son los materiales inacabados que garantizan la no finitud de la obra y solicitan la intromisión del espectador en un trabajo de complementación del sentido que se quiere plural” (RICHARD, 2007, p.66).

expectativas da imprensa em relação ao evento, já que na visão de Mario Ramiro, integrante do 3Nós3, o objetivo da ação foi satisfeito, afirmando que: “o que sentimos foi que há uma carência de oportunidade de expressão, porque o público realmente nos envolveu” (A década acabando e o povo quase indiferente, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 01 jan. 1980).

Além de eventos dedicados à coletivização da atividade de criação, diversos artistas brasileiros exploraram as potencialidades da participação em suas propostas. É o caso do paraibano Antonio Dias (1944, 2018) com projetos como *Faça Você mesmo: território liberdade* (fig. 49) de 1968, primeiro diagrama de seu *Project Book: ten plans for open projects*. Em seu ‘faça você mesmo’, Dias projetou um ambiente para a livre participação de ‘espectadores’: “um diagrama construído no piso que sugere a existência de um espaço simbólico para a experimentação e o invento” (Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo, 2010, p.39). Utilizando somente fita adesiva, o artista ‘criou’ um espaço para a inventividade, sugerindo, ao mesmo tempo, que a liberdade somente é alcançada por meio da ação. Em outras palavras, o artista convida à participação e convoca à criação de ‘territórios de liberdade’.



Fig. 49
Território Liberdade (1968),
 Antônio Dias
 Disponível em:
<https://vimeo.com/44753729>
 Piso demarcado como
 ‘território liberdade’. A
 proposição de Dias é do
 mesmo ano e guarda afinidade
 à ‘cuadrícula’ proposta por
 Maisonnave no Ciclo de Arte
 Experimental.

Com propósito semelhante, Nelson Leirner (São Paulo, 1932) concebe a ação chamada por ele de *Plásticos* (Instalação na FAU-USP, 1970). O artista realizou uma espécie de instalação no pátio central da Faculdade de Arquitetura da USP utilizando andaimes e centenas de metros de plástico preto. A proposta de Leirner era que o material disposto instigasse a realização de ações que ocupassem o prédio da faculdade, gerando um espaço de liberdade criativa e ação disruptiva, inviabilizando, inclusive, o

início das aulas. A FAU-USP era conhecida por abrigar docentes e estudantes engajados nas lutas sociais, nesse sentido seria uma oportunidade de mobilizar a comunidade universitária a um ato de levante, num momento em que toda paralisação, greve ou manifestação estava terminantemente proibida. Contudo, o projeto de ‘*happening*’ fracassou. O artista não estava presente no momento de abertura da faculdade e os alunos não foram instruídos quanto à proposta, assim, rapidamente levaram os plásticos para serem utilizados como material de laboratórios, frustrando a proposta não utilitária e de objetivo poético ideada por Leirner.

Também projetando a participação como possibilidade de exploração de atos de liberdade, o pernambucano Paulo Bruscky (1949) e o paraibano Unhandeijara Lisboa (1949) propõem o ‘acontecimento’/intervenção urbana *Poesia Viva* (fig.50), em 14 de março de 1977, em ocasião do Dia Nacional da Poesia. A proposição visava a experiência poética por meio do corpo, possibilitando a liberdade da poesia no contato com distintos suportes e contextos, assim como de participantes, que vivenciariam a incorporação da poesia e atividade poética. Os *projetos* realizados pelos artistas consistiam em vestimentas que levavam uma letra estampada. Juntas, as letras compunham a noção desenvolvida pelos artistas ‘P-O-E-S-I-A V-I-V-A’, assim como possibilitavam múltiplas conformações. No vídeo de registro da ação é possível perceber a ludicidade da proposta de Bruscky, com participantes dançando letras, gerando associações entre corpos para compor palavras (existentes ou não) no espaço. Um estado para o criar, ‘estado de invenção’ possibilitado pela experiência coletiva de incorporação/criação de um espaço público.



Fig. 50
Poesia Viva (1977), Paulo Bruscky
 Disponível em:
<https://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-poesia-viva-de-paulo-bruscky/12565>

Membros p/ quem espaços de liberdade. Ver: João Luiz Bordin (1996) - Espaço para quem. Espaço (2019)

É DO FANTASMA COM O OUTRO QUE NASCE A EXPERIÊNCIA

De forma consoante às propostas do vestir-se 'obra', a alagoana Martha Araújo (1943) concebe *Roupa Coletiva* (1982); *Hábito/Habitante* (1985) e *Para um corpo nas suas impossibilidades* (1985), explorações correspondentes ao que a artista denominou de 'objetos performáticos'. Estas espécies de *projetos* têm sinergia com propostas como os *Parangolés* (1964) de Oiticica, ou o *Divisor* (1968) de Pape. São composições de tecido que sugerem atos de corpo. *Para um corpo nas suas impossibilidades*, compõe-se de uma série de macacões (azuis, cinzas e amarelos) costurados com tiras de velcro, assim como por uma instalação de carpete em formato de 'L' (ocupando piso e parede). O macacão permite que os corpos fiquem 'grudados' uns aos outros e ao carpete, o que gera possibilidades de experimentação a partir das tensões entre liberdade e contenção, o 'eu' e o 'nós'. Movimentar-se na impossibilidade, os sons de "rasga-pele" produzidos pela ação de puxar o velcro do carpete, geram uma posterior sensação de liberdade: "é como se a força maior da libertação fosse sentida depois de um aprisionamento" (ARAÚJO, 2015).

Em *Hábito/Habitante* (fig.51, 52 e 53), um tecido suspenso e atado à parede da galeria é vestido por participantes. A estrutura faz com que fiquem presos e necessitem usar de força física para libertar-se; ao lograr, a sensação é a de um voo, de uma dilatação das capacidades corporais. A artista utiliza estratégias de aprisionamento para promover impulsos de liberdade, tensão vivenciada pelo período de transição entre a ditadura militar e as primeiras eleições presidenciais em 1985, ano das proposições. Já em *Roupa Coletiva*, a relação com o tecido é de mediação para um diálogo corporal entre les participantes que vestem a cor laranja e compõem distintas formas a partir de sua movimentação. As ações criativas engendradas pelos 'objetos performáticos' de Araújo evidenciam seu desejo de compartilhamento da atividade inventiva por meio da implicação do corpo em relação ao espaço.

Muitas são as semelhanças entre as propostas de Martha Araújo e de Lygia Clark, tanto nas proposições como *Roupa Coletiva* (1982) de Araújo e o *Corpo Coletivo* (1970) de Clark, quanto em conceitos como 'objetos performáticos'¹⁴² de Araújo e 'objetos relacionais'¹⁴³ de Clark,

142 Araújo chama de objetos performáticos as composições em tecido, uma mistura entre performance e escultura, que estimulam a participação de espectadores.

143 Em *Breve descrição dos Objetos Relacionais*, Suely Rolnik (2005, p.15) define a noção nos seguintes termos: "Objeto Relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho

Fig.51, 52 e 53
Hábito/habitante (1985) Martha Araújo
Disponível em:
<<http://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/martha-araujo>>



ou o 'vazio-pleno' de Clark e o título da última exposição de Araújo, *Para um corpo pleno de vazios* (2015). *Projetos* como os macacões feitos por Araújo e a série *roupa-corpo-roupa* (1967) concebida por Clark, conferem a quem participa a possibilidade de diálogo entre corpos. As *Máscaras Sensoriais* (1967) de Lygia Clark, e os *Capacetes* (1985, fig.54) de Martha Araújo, guardam semelhanças desde a relação com a cabeça, ao compartimento para colocar cheiros na parte interna da 'máscara'. Diferente das máscaras de Clark que preveem uma relação mais individual com as sensações provocadas pelos materiais em contato com a pele, sons e odores, os 'capacetes' de Araújo são interligados por fios, possibilitando uma vivência grupal. Nesse sentido, torna-se um ato 'polinuclear', utilizando o conceito de Lygia Clark (1980, p.37) para referir-se às suas proposições de invenção coletiva.

Vivência INFRA-SENSÓRIA (Clark)



Fig. 54
Capacete (1985) Martha Araújo
Disponível em:
<<http://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/martha-araujo>>

Ressalta-se a potência de coletivização da ação e o encontro de corpos na experimentação dos objetos performáticos propostos pela artista.

Clark expressa, em diversas ocasiões, a importância da expressão corporal em seu trabalho como forma de desvendar o que "há por trás do corpo, que no entanto seria mais profundo do que ele" (ROLNIK, 2006b, p. 9). Como vimos, experiências como estas - e nesse sentido englobamos os trabalhos de Martha Araújo que, apesar de não ter sistematizado em textos sua atividade prática, possui aspectos formais que apontam a propósito similar - dirigem-se a ativar os 'saberes-do-corpo', como reflete Suely Rolnik¹⁴⁴ a partir

praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua experiência corporal como condição de realização da obra."

144 Suely Rolnik (2006b) chama atenção para a diferença entre as práticas participativas circunscritas no conceito de 'estética relacional', e as proposições de Lygia Clark. No primeiro caso, o 'relacional' ocorre entre a "fachada das coisas e de

da poética de Clark. Nos termos de Oiticica (1986, p.104), práticas abertas que levem participantes à *supra-sensação*: “dilatamento das suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida”; em Lygia Clark, proposições que desvendam o que está além da *coisa corporal*. Percebemos assim que “ativar essa aptidão do corpo recalcada pela modernidade instaurada pela Europa Ocidental constitui uma dimensão essencial de qualquer ação poético-política” (ROLNIK, 2011, p.31).

Como vimos, Lygia Pape (1998, p.21) parte da compreensão de que a atividade de criação é um impulso inerente ao homem. Também Oiticica (1986, p.79) acredita na criação como parte da existência, ou melhor dito, como “razão de ser da vida”. Em Clark (1980, p.29), é possível encontrarmos-nos, na vastidão de sua produção textual, com afirmações bastante semelhantes às de Pape e Oiticica: “a proposição, antigamente percebida pelo espectador como exterior a ele, encerrado em um objeto estranho, é agora vivida como parte dele mesmo, como fusão. Todo homem é criador”. Isto posto, notamos que ‘criação’ e ‘participação’ são reconhecidas como ‘necessidades humanas básicas’¹⁴⁵. Nesta perspectiva, estes, assim como demais artistas observados nesta investigação, ao obrar no estímulo à participação e criação, estimulam – a partir da arte - o exercício da criação e da participação no mundo, transformando-o.

Os escritos de Lygia Clark, produção irmanada ao exercício de corpo em sua poética, evidenciam a hipótese medular de nosso trabalho: a participação compreendida como possibilidade de descolonizar a arte. No texto *Nós recusamos* (1966), Clark identifica a

nossos corpos”, promovendo dinâmicas intersubjetivas na relação obra e espectador. Já em vivências como *Caminhando* (1963); *Baba Antropofágica* (1974); *Canibalismo*; *Roupa-Corpo-Roupa*; *Arquiteturas Biológicas*; etc., as ações desenvolvem-se para desobstruir o acesso aos ‘saberes-do-corpo’.

¹⁴⁵ A teoria chilena do ‘desenvolvimento em escala humana’, data de 1986 e foi proposta por Manfred A. Max-Neef, Antonio Elizalde e Martin Hopenhayn como alternativa ao paradigma desenvolvimentista fundamentado no crescimento econômico. Não é nossa intenção aprofundarmos-nos do debate em torno a esta teoria, no entanto parece-nos importante sublinhar que o impulso participacionista nas propostas de artistas, como os citados, visava o estímulo à criação como forma de atender à ‘necessidades humanas vitais’ e, nesse sentido, encontra fundamentos teóricos nesta e em outras teorias, como nas filosofias do Bem Viver (na expressão kichwa, *sumak kawsay*, em guarani, *Teko porã*, na Bolívia, *suma qamaña*, entre outros), ou em proposições como de Suely Rolnik em *Dez sugestões para uma contínua descolonização do inconsciente* (2018), em que a sétima ‘sugestão’ consiste em: “Não atropelar o tempo próprio da imaginação criadora, para evitar o risco de interromper a germinação de um mundo” (p.196).

crise da arte moderna como um ‘problema de elite’ que se volta para a ‘arte popular’ como solução. A autora enxerga neste gesto um novo problema, de negação de uma ‘arte universal’ para uma redução a expressões de ‘caráter local’. Percebe também que outros artistas, frente à crise, negam a arte, mas somente conseguem expressá-lo por meio de obras de arte. Frente a estas questões, a propositora Clark (1980, p.30) declara: “Eu pertenço a um terceiro grupo que procura provocar a participação do público. Esta participação transforma totalmente o sentido da arte, como a entendemos até aqui” nos termos de nossa investigação, a participação como potencial provocadora de atos situados e *corpóliticos* que, de forma a desobedecer a arte, geram a possibilidade de liberação das *aesthesis*.



[...] la creación de la obra colectiva más gigantesca de la historia: la conquista de la tierra, de la libertad por el hombre.

Roberto Jacoby, 1968

Com propósito alinhado aos objetivos das ações até aqui estudadas, de reapropriação de nossa força vital por meio de ações que atuam na esfera micropolítica – mas operando a partir de dispositivos de ação mais ‘direta’ em que a dimensão micropolítica das práticas endereça problemáticas marcadamente macropolíticas - encontramos na década de 1960 O evento foi anunciado como a 1º Bienal de Artes de Vanguardia a ocorrer na sede da, na Argentina, o emblemático *Tucumán Arde*. O evento foi anunciado como a 1º Bienal de Artes de Vanguardia a ocorrer na sede da *Confederación General del Trabajo*¹⁴⁶ (CGT), no dia 03 de novembro de 1968. Reunindo intelectuais, artistas experimentais e organizações sociais, o evento, ou ‘ação coletiva’, foi o zênite de um

¹⁴⁶ A CGT de los Argentinos, central de trabalhadores em oposição ao governo de Onganía, tornou-se um âmbito de articulação e confluência de diversos atores culturais, movimentos de trabalhadores e setores sindicais proporcionando encontros, mostras e viabilizando a execução de projetos artísticos que se alinhavam aos interesses da central.

processo de aproximação entre arte e política e de distanciamento das ações de ‘vanguarda’ dos circuitos de experimentação artística de então, centralmente, do *Instituto Di Tella* (epicentro da ‘nova vanguarda’ argentina entre 1958 e 1970 em Buenos Aires). Chamado de *itinerario del 68*, o momento teve como um de seus aspectos centrais a busca de “outras possibilidades de articular uma práxis entre arte e política¹⁴⁷” (TUCUMÁN..., 2010, p.22), que culminou no *Tucumán Arde*, e no afastamento de diversas artistas do campo artístico.

Muitas são as aproximações a este ‘acontecimento’, considerado por diversas teóricas como um marco das práticas conceitualistas e paradigma para a reflexão em torno de socialização da arte¹⁴⁸. A mais recorrente centra-se no estudo da imbricação entre prática artística e política, dada a radical aproximação entre estas instâncias no projeto. Para nossa investigação, trata-se também de compreender o processo de diluição da autoria na coletividade por meio da colaboração e participação. Assim, decidimos abordar *Tucumán Arde* em sua dimensão de coletivização, compreendendo que em seu planejamento havia artistas (que em grande parte abandonaram a arte após a experiência) e não artistas, configurando-se como uma ‘obra coletivamente produzida’: “a criação estética como uma ação coletiva e violenta destruindo o mito burguês da individualidade do artista [...] eliminando a separação entre artistas, intelectuais e técnicos”¹⁴⁹ (TUCUMÁN..., 2010, p.233). As perguntas em torno das diferenças entre participação, colaboração e coletivização¹⁵⁰ atravessam-nos, no

147 “outras posibilidades de articular una práxis entre arte y política” (LONGONI; MESTMAN, 2010, p.22)

148 O antropólogo argentino Néstor García Canclini (1977) aborda a socialização da arte a partir da observação das práticas artísticas na América Latina dos anos 1960 e 1970. Propõe um pensamento sobre a arte fundamentado nas relações entre arte e sociedade, nesse sentido, apoiado nas ciências sociais. O pesquisador observa a mudança da função social da arte, substituindo a criação individual pela coletiva, os espaços das galerias frequentadas pela elite para ambientes não convencionais em que artistas podiam compartilhar a experiência criadora, a transformação e utilização de novos sistemas de signos, etc. Identifica práticas que “*buscan canales de comunicación no convencionales y abren sus obras a la participación de los espectadores*”, e conclui “*piden al público, en vez de una contemplación irracional y pasiva, su participación creadora*” (CANCLINI, 1984, p.1, grifo nosso), substituindo a condição de consumidores para de produtores e superando a função de consumo da arte (ibid., p.68). O desenvolvimento teórico ao redor da socialização da arte pode ser encontrado no livro do autor *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina* (1984).

149 “la creación estética como una acción colectiva y violenta destruyendo el mito burgués de la individualidad del artista [...] eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos” (TUCUMÁN..., 2010, p.233)

150 Hélio Oiticica (1986, p.96), por exemplo, aborda a ‘participação de espectador’

entanto não chegam a produzir respostas definitivas, pelo contrário, incitam-nos à aproximação de *Tucumán Arde* entendendo-o como prática fronteiriça, gerando fissuras para refletirmos sobre estas e outras indagações.

O ano era de forte crise política em meio à ditadura do general Juan Carlos Onganía (1914-1995), instaurada com o golpe de 1966, período denominado ‘*Revolución Argentina*’. Os centros de experimentação artística viam-se profundamente ameaçados pelas políticas ultraconservadoras e fortemente autoritárias. O *Di Tella* foi um dos espaços de arte mais intensamente perseguidos, dado o caráter experimental, de ruptura com a tradição e situação¹⁵¹ das propostas. Como consequência, o Instituto fecha suas portas em 1970, gerando o estancamento de um período cultural marcadamente experimental. Entretanto, já nos anos que antecederam seu cerre, diversos artistas romperam sua relação com o instituto ao reconhecerem que o *Di Tella* respondia aos interesses da arte burguesa, da experimentação formal esvaziada de compromisso social. O *Experiencias’68* (evento organizado pelo *Di Tella* e censurado por intervenção policial em maio do mesmo ano) tornou-se referência para os movimentos de negação institucional. A começar pela ‘*Carta Renuncia*’ do artista Pablo Suárez (1937-2006) endereçada ao diretor do instituto, Jorge Romero Brest (1905-1989), e distribuída na porta da instituição como um panfleto aos transeuntes:

Me pergunto: é importante fazer algo dentro da instituição, mesmo que colabore com sua destruição? [...] Até este momento eu podia discutir a ação que desenvolve o Instituto, aceitá-la ou reprimi-la. Hoje o que não aceito é o Instituto, que representa a centralização cultural, a institucionalização [...] Se eu tivesse a ideia de escrever

Experiencia → 'to attempt, venture, risk [...] period, synonymously important in separation' (TURNER, 1986)

junto à ‘tendência a uma arte coletiva’ no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, no entanto identifica duas principais distinções: “Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1ª seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo); a outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra.”

151 Na primeira parte da tese abordamos a distinção de situação e contexto a partir da definição da pesquisadora argentina Andrea Giunta. Retomamos o termo e sua definição para refletirmos também acerca das experiências de *Tucumán Arde* e *Siluetazo* por seu contundente exercício de criação de contextos, em outras palavras, de transformação de mundo: “*En este modelo es central la noción de situación, contrapuesta a las de genealogía y contexto. Observar las obras como situadas permite considerar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; éstas no son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos. Intervienen*” (GIUNTA, 2014, p.21).

VIVA A REVOLUÇÃO POPULAR em castelhano inglês ou chinês, seria absolutamente a mesma coisa. Tudo é arte [...] e a arte não é perigosa¹⁵² (SUÁREZ, 2010, p.101).

Já a proposta de Roberto Plate, intitulada *El baño* (fig.55 e 56), foi a centelha que deflagrou o gesto de repúdio à censura, levado a cabo no encerramento do *Experiencias'68*. No dia 23 de maio, as obras expostas foram destruídas por suas próprias autoridades em frente ao Instituto, jogando seus destroços na rua (*calle Florida*). O motivo foi a clausura, após denúncias anônimas, da proposição de Plate, acusada de insultar a moral pública. A 'instalação' consistia na 'reprodução' de duas cabines de banheiro público, sem os vasos sanitários, dentro da área de exposição do *Di Tella*. A participação dava-se pela abertura à ação de escrita sobre as paredes do 'banheiro', remetendo diretamente à liberdade discursiva praticada nas paredes dos banheiros públicos. Rapidamente '*el baño*' de Plate encheu-se de desenhos eróticos e frases de protesto político, muitas em crítica ao governo de Onganía. As ações de 'espectadorias' foram ao encontro dos objetivos do artista que desejava gerar atos de 'descarga emocional'. Após o fechamento das portas do 'banheiro' de Plate, um policial manteve-se em frente à instalação durante o tempo restante da exposição, tornando-se parte da mesma e expondo no contexto artístico a própria censura em ação.

▼
Fig.55 e 56
El baño (1968), Roberto Plate
Fonte: Archivo Fundación Proa
Disponível em:
<<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/di-tella/experiencias-1998/di-tella-13.html>>

Ao instalar um 'banheiro público' no interior do Instituto, Plate destacava a tensão entre o público e o privado presente neste espaço. O 'espaço íntimo' e 'anônimo' foi invadido por símbolos eróticos e por reivindicações políticas que o levaram a ser censurado.



152 “Me pregunto: es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción? [...] Hasta este momento yo podía discutir la acción que desarrolla el Instituto, aceptarla o enjuiciarla. Hoy lo que no acepto es al Instituto, que representa la centralización cultural, la institucionalización [...] Si a mi me ocurriera escribir viva la revolución popular en castellano inglés o chino, sería absolutamente lo mismo. Todo es arte [...] y el arte no es peligroso” (SUÁREZ, 2010, p.101).

Frente a acontecimentos como este, artistas e intelectuais envolvidos na até então efervescente cena artística experimental portenha e rosarina, organizam o *I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia* (1968). Seu foco era discutir o papel da arte, o circuito artístico, assim como o planejamento de ações consoantes à arte como práxis política - parte de um processo revolucionário que desejavam realizar. Nos escritos em torno do encontro, é possível reconhecer a necessidade de execução de propostas de intervenção direta que pudessem produzir transformações sociais 'efetivas': “um tipo de obra que produza efeitos similares a um ato político¹⁵³” (RENZI, 2010, p.168) declara o artista Juan Pablo Renzi (1940-1992) em seu texto *La obra de arte como produto de la relación consciencia ética – consciencia estética: Intento de fundamentación del temario del Primer encuentro nacional del arte de vanguardia* (1968).

Passado o encontro, inicia-se o planejamento de uma 'ação coletiva' consoante à 'nova estética' projetada pelos cerca de trinta artistas que assinaram a declaração *Tucumán Arde*, entre eles Graciela Carnevale, Eduardo Favario (1939-1975), Roberto Jacoby (1944), Norberto Puzolo (1948), Margarida Paksa (1936) e León Ferrari. A província de Tucumán enfrentava uma crise generalizada decorrente da retração no mercado açucareiro do qual vivia grande parte de sua população, desencadeando a falência de diversos engenhos de açúcar, seu fechamento e, em consequência, exponencial desemprego, pobreza e fome. Não obstante a recessão, o governo publicizava nacionalmente o êxito da implementação de medidas de contenção da crise baseadas na industrialização e diversificação agrária na região - parte do chamado *Operativo Tucumán* - que claramente não refletia a realidade. Neste cenário, os artistas partiram do desejo de produzir uma contra-campanha, um operativo de contrainformação (chamado por eles de circuito sobreinformacional), denunciando a verdade por trás das notícias 'oficiais' divulgadas pelo governo. Assim, os objetivos da ação ecoam as palavras de León Ferrari, no texto *El arte de los significados* (1968) elaborado a partir do *I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia*:

A arte não será nem a beleza nem a novidade, a arte será a eficácia e a perturbação. A obra de arte lograda será aquela que dentro do meio onde se move o artista tenha um impacto equivalente de certo modo a de um atentado terrorista em um país que se liberta¹⁵⁴ (FERRARI, 2010, p.174).

153 “un tipo de obra que produzca efectos similares a un acto político” (RENZI, 2010, p. 168)

154 “El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra

Isto posto, evidencia-se que não basta descrever o ‘evento’, ou ‘mostra’ *Tucumán Arde*, analisar les artistas e suas obras, os suportes e os materiais, a expografia e suas possíveis leituras. Trata-se de compreender que o projeto foi o resultado da afluência de distintos campos de força que encontraram na ação criadora forma de insurgir-se contra a opressão de um regime totalitário, já que neste “o exercício do pensamento é concretamente impedido e acaba por inibir-se por efeito do medo e da humilhação” (ROLNIK, 2011, p.31). O evento caracterizou-se por sua negação à arte burguesa e elitista, aos circuitos oficiais, às convenções da estética e aos dispositivos e disciplinas tradicionais. Afirmava-se, assim, como zona de um pensar/fazer situado, desobediente em que cada uma das táticas e ações era pensada e realizada coletivamente, sem a necessidade de declarar quem idealizou e concretizou cada uma das propostas.

O processo que culminou nas mostras (a serem realizadas em Santa Fé, Rosário e Buenos Aires, mas somente aberta em Rosário. Em Buenos Aires a mostra foi montada, mas fechada por policiais poucas horas após sua abertura) reuniu uma série de ações registradas por participantes, documentação coletada pela investigação na cidade, fotografias, entrevistas, reportagens, filmagens e intervenções gráficas (fig. 57 e 58). Dentre as ações urbanas, destacam-se a difusão de cartazes e grafites em que figurava a palavra ‘Tucumán’, ou ‘*Tucumán Arde*’ nas paredes da cidade, gerando uma incógnita acerca de sua autoria e propósito. Em meio à realização do estudo de caso e intervenções, iniciou-se a divulgação de uma suposta *Primera Bienal de Arte de Vanguardia*, a ser realizada na sede da CGT em Rosario. A propaganda do evento artístico encobria o real propósito das ações na cidade, ao passo que divulgava a exposição sem revelar o conteúdo do que seria exibido.



Fig. 57 e 58
Registros de intervenções do Operativo Tucumán Arde (1968).
Fonte: Archivos Graciela Carnevale. Disponível em: <<http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones>>

Ao divulgar a ação de contrainformação realizada pelo operativo Tucumán Arde como uma primeira bienal de arte de vanguarda, les artistas se utilizam da neutralização discursiva presente na arte institucional como estratégia para a execução do projeto.

de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera (FERRARI, 2010, p.174).

Fig. 59 e 60
Registros da exposição Tucumán Arde na sede da CGT dos Argentinos em Rosário (1968).
Fonte: Archivos Graciela Carnevale. Disponível em: <<http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones>>



Realizar a exposição na CGT expressava tanto a necessidade da arte inserir-se na vida social, quanto o compromisso com a ação política presente na proposta: “O futuro da arte não está na criação de obras, mas na definição de novos conceitos de vida [...]” Roberto Jacoby, 1968.

A mostra (composta por todo o material coletado sobre Tucumán), ocupou o edifício da CGT em Rosario em sua totalidade, aproveitou cada possibilidade oferecida pelo espaço para instalar registros das viagens e pesquisas, fotografias que exibiam a pobreza dos tucumanos e suas mobilizações populares, cartazes e faixas com dados e estatísticas, notícias de jornal veiculadas pelo país, cartazes com os nomes dos grandes empresários de Tucumán no chão para serem pisados, sacolas penduradas derramando açúcar em contraste com o café amargo servido durante o evento, buscando gerar uma ampliação da percepção das pessoas ‘espectadoras’ (LONGONI; MESTMAN, 2010). Também eram escutadas as entrevistas realizadas por participantes à população tucumana e ao público presente na mostra. Havia ainda um espaço com doações para enviar à região, as luzes do edifício eram apagadas em intervalos curtos, sinalizando a morte de uma criança tucumana: “O conjunto da montagem apontava, assim, a impactar o espectador através de todos os sentidos, ao apresentar-se como um bombardeio de informação visual, escrita, sonora e até gustativa”¹⁵⁵ (ibid., p. 206).

As questões em torno da ‘artisticidade’ do evento apontam, por um lado, à diluição da arte na política e, por outro, à imbricação da arte com a vida. Essa tensão revela a potência transformadora destas práticas, uma vez que os gestos de intenção anti-artística fornecem-nos material para o pensamento em torno dos gestos de descolonização da arte. Dessa forma, notamos que a politização da arte e desde a arte, deu-se em Tucumán Arde por meio de uma ação de caráter coletivo e participativo:

¹⁵⁵ “El conjunto del montaje apuntaba, así, a impactar en el espectador a través de todos los sentidos, al presentarse como un bombardeo de información visual, escrita, sonora y hasta gustativa”. (LONGONI; MESTMAN, 2010, p. 206).

A incorporação do público à obra e sua participação direta na mesma - um elemento distintivo de várias tendências da arte da década – tem lugar nas mostras de Tucumán Arde, através, por exemplo, das reportagens a quem vai à sede sindical neste dias, que se gravam e mais tarde se emitem como parte da obra¹⁵⁶ (LONGONI; MESTMAN, 2010,p.210).

Assim, *Tucumán Arde* apresenta-se como ‘ação coletiva’ e participativa, explorando múltiplas formas de realização e fruição, assim como, declarando-se desobediente à estética hegemônica, em outras palavras, à estética (MIGNOLO; VÁZQUEZ, 2013). Todo o processo que culminou na mostra demonstra profundas transformações em torno da compreensão das práticas artísticas, assim como das “concepções acerca da arte, do artista, da obra e da inserção institucional e social”¹⁵⁷ (LONGONI; MESTMAN, 2010, p.32). Nesse sentido, percebemos que o impulso revolucionário do projeto endereçava proposições para a arte - negando-a como campo estabelecido e institucionalizado, mas afirmando sua potência a partir de outros pressupostos, como a coletivização, a participação e situação – e para a sociedade, com denúncias contundentes referentes à crise tucumana.

Anos mais tarde, encontramos em outra ação coletiva e participativa, também conhecida por sua incisiva implicação política, outro estatuto para a socialização da arte. O Siluetazo (fig.61 e 62), ocorrido pela primeira vez em 21 de setembro de 1983 em Buenos Aires, foi um acontecimento de participação massiva que mobilizou centenas de pessoas num ato *corpólitico* - consciente e realizado em enfrentamento aos seus ‘onde’, ‘porque’, ‘quando’ e ‘para que’. Consistiu na ação de desenhar uma silhueta humana – imagens de figuras humanas¹⁵⁸ - em escala ‘real’ a partir do contorno de uma pessoa que ‘emprestava’ seu corpo, para posteriormente pendurar o desenho



▲ Fig.61 e 62
Registros da ação *Siluetazo* (1983).
Fonte: El Siluetazo (2008), Ana Longoni

Como reflete Longoni (2008), a ação de emprestar simbolicamente o corpo ao desaparecido é ambígua. Ao mesmo tempo em que corporifica o desaparecimento é uma constatação e afirmação de que todos ali poderiam e ainda podem desaparecer.

nas paredes, monumentos, árvores e muros da cidade. Distinto do *Tucumán Arde* que projetava ‘revolucionar’ arte e vida, o Siluetazo foi um ‘hecho gráfico’¹⁵⁹ direcionado a um só e grande pedido: ‘Aparición con vida’.

Durante a última ditadura argentina 1976-1983 (chamada de Processo de Reorganización Nacional), a mais violenta e com maior número de desaparecimentos (aproximadamente 30.000 pessoas), surge a associação *Madres de la Plaza de Mayo*, reunindo centenas de mulheres que desafiavam a repressão do Estado e reclamavam, em frente à Casa Rosada, a aparição de suas filhas.

O Siluetazo contou com o apoio das Madres e ocorreu durante a *III Marcha de la Resistencia de las Madres de la Plaza de Mayo* – manifestação realizada pela organização desde 1981 que consistia na ocupação da *Plaza de Mayo* por 24 horas e posterior marcha até o *Congreso de la Nación Argentina*. A proposição foi idealizada pelos artistas Guillermo Kexel (1953), Julio Flores (1950) e Rodolfo Aguerreberry (1947-1997), mas teve adesão de diversos organismos da militância política argentina, como as ‘Madres’, que propuseram algumas mudanças no plano original, como a despersonalização das silhuetas¹⁶⁰ e o foco na totalidade das desapareções. O desejo de materializar o número de desaparecidos, explicitando a ausência pela numerosa presença¹⁶¹ de uma forma vazia – um contorno anônimo, mas em referência a pessoas ‘reais’, já existia desde o ano anterior, 1982. No entanto, o projeto era inviável pela ausência de recursos, espaço e mão de obra para sua concreção. A ação pedia para ser na cidade e demandava ser levada a cabo por todos. Nesse sentido, os artistas envolvidos na elaboração do projeto alcançaram o ‘contágio potencializador’ que Suely Rolnik (2018, p.90) identifica como exercício do pensamento de uma micropolítica ativa consistindo em:

159 Na proposta apresentada às *Madres de la Plaza de Mayo*, os artistas não abordam a ação como um acontecimento artístico, referem-se à ação como uma ‘ação gráfica’, aos participantes como manifestantes. A única referência artística dá-se pela proclamada necessidade de convocar artistas e instituições de arte a participarem da mobilização.

160 O argumento das *Madres* para a padronização das silhuetas baseava-se na não redução dos desenhos a indivíduos desaparecidos, mas à desapareção como um todo, já que o número de vítimas não era exato e as listas eram incompletas. No entanto, como muitos participantes da ação reclamavam seus entes, a singularização das formas respondeu também às demandas individuais.

161 O filósofo Eduardo Grüner (2008, p.294) faz uma análise ainda mais precisa da poética de ‘presentificação da ausência’: “no simplemente de lo ausente – puesto que por definición, toda representación lo es de un objeto ausente – sino de lo intencionalmente ausentado, lo hecho desaparecer [...]”.

[...]’escutar’ os efeitos que as forças da atmosfera ambiente produzem no corpo, as turbulências que nele provocam e a pulsação de mundos larvares que, gerados nessa fecundação anunciam-se ao saber-do-vivo; ‘implicar-se’ no movimento de desterritorialização que tais gérmenes de mundo disparam; e, guiados por essa escuta e essa implicação, ‘criar’ uma expressão para aquilo que pede passagem, de modo que ganhe um corpo concreto. Os efeitos do pensamento exercido dessa perspectiva tendem a ser: o ‘contágio potencializador’ das subjetividades que o encontram, ou mais precisamente, sua ‘polinização’ [...]. (ibid.).

A participação dava-se da seguinte forma: após estender um papel com a dimensão de uma pessoa no chão da praça, uma voluntária deitava-se e outra realizava o contorno de seu corpo. Após levantar-se, o manifestante pregava a silhueta traçada, verticalmente (de pé, elevada como em vida), em algum espaço da cidade. É interessante notar que em poucos minutos a ação tornou propositórias ‘desnecessárias’ e adquiriu múltiplos contornos a partir de sua proliferação, como atesta o artista/propositor Guillermo Kexel (2006). As silhuetas adquiriram diversos formatos, suportes, nomes, características físicas, levavam datas de desaparecimentos, frases, etc. Assim, explicita-se que apesar da tentativa de padronização da ação, seu caráter coletivo foi gerado pela manifestação de uma heterogeneidade:

[...]Siluetazo demonstra que os agenciamentos coletivos podem potencializar – ao mesmo tempo que redimensionar – o desejo dos corpos singulares sem cair em tentações esteticistas, que arte e política podem confluir na produção de um imaginário comum e de uma esfera pública antagonista sem diluir-se mutuamente na impostura do consenso social¹⁶² (CARVAJAL; LONGONI; VINDEL, 2013, p.231).

Percebemos que o processo de singularização poética deflagrado pela proposição compreendeu ‘*poner el cuerpo*’, ato *corpólitico* que permitiu ‘encarnar’ a ausência, assim como evocar seus ausentes. Tal dimensão da ação é evidenciada em diversas declarações de participantes, como podemos notar nas palavras de Kexel (2006, p.

162 [...] Siluetazo demuestra que los agenciamentos colectivos pueden potenciar – al tempo que redimensionar – el deseo de los cuerpos singulares sin caer en tentaciones esteticistas, que arte y política pueden confluir en la producción de un imaginario común y de una esfera pública antagonista sin diluirse mutuamente en la impostura del consenso social (CARVAJAL; LONGONI; VINDEL, 2013, p.231).

130): “Os desaparecidos onde quer que estejam, não deixaram de lutar em nenhum instante. Eles estão mais vivos que nós”¹⁶³ (2006, p. 130). As silhuetas dos desaparecidos ocuparam a paisagem da cidade - ação desobediente; reapropriaram-se do espaço público – criação de uma fronteira expressiva no cotidiano coercivo; geraram possibilidades poéticas – emergência de *poiesis* e *aesthesis* descoloniais; tornaram manifestas tanto as atrocidades do terrorismo de Estado, quanto a força de levante de suas vítimas. Assim, *Siluetazo* apresenta-se como ação de resistência, por seu “dissentimento e dissidência [...] dionisismo cidadão em que se desdobram novas formas de acoplamento de corpos desejanter, fora do controle das máquinas de poder”¹⁶⁴. (DIÉGUEZ-CABALLERO, 2007, p.175)

A ‘simplicidade’ da ação, a facilidade e disponibilidade de materiais também foram pontos fundamentais para a adesão de manifestantes. Como vimos, a socialização dos meios de produção é uma característica recorrente nas proposições participativas. Entretanto, para nós, no *Siluetazo*, a apropriação do conceito (que girava em torno da visibilização da ausência) foi o que gerou a potência de multiplicação. Já não importavam os ‘meios de produção’ materiais, ou modos de fazer, o que se disseminou foi a possibilidade de expressão daquilo que pedia passagem por meio de uma ação que dispensava explicação, já que todos estavam implicados em seus sentidos e sentir. Aqui, a participação extrapola o *Siluetazo* (dia da feitura massiva de silhuetas na Plaza de Mayo), tornando-se ação reiterada por diversos grupos e em diferentes ocasiões.

[...] o *Siluetazo* implicou por sua dinâmica de criação coletiva a socialização dos meios de produção e circulação artísticos na medida em que o espectador se incorpora como produtor. [...] A dimensão participativa desta prática promove a apropriação massiva de uma ideia ou conceito, e de formas e técnicas artísticas simples mas contundentes na repetição de uma imagem¹⁶⁵ (LONGONI, 2008, p.40)

163 “Los desaparecidos desde donde sea que esten, no han dejado de luchar un solo instante. Ellos están más vivos que nosotros” (KEXEL, 2006, p. 130).

164 “dissentimento y la dissidência [...] de dionisismo ciudadano donde se despliegan nuevas formas de acoplamiento de cuerpos deseantes, fuera del control de las máquinas de poder” (DIÉGUEZ-CABALLERO, 2007, p.175).

165 “[...] el Siluetazo implicó por su dinámica de creación colectiva la socialización de los medios de producción y circulación artísticos en la medida en que el espectador se incorpora como productor. [...] La dimensión participativa de esta práctica promueve la apropiación masiva de una idea o concepto, y de formas y técnicas artísticas sencillas pero contundentes en la repetición

A repetição gerada pela participação e feitura da ação fez com que as silhuetas se tornassem símbolo dos desaparecimentos da ditadura militar argentina. As reflexões em torno do acontecimento frequentemente ‘esbarram’ na questão de seu estatuto artístico – como em muitas das práticas observadas em nosso estudo. Ana Longoni, por exemplo, questiona se é válido pensarmos *Siluetazo* a partir da esfera autônoma que a modernidade chama de ‘arte’. (LONGONI, 2008). A pesquisadora sugere várias respostas para tal indagação e propõe pensarmos o *Siluetazo* como uma atualização das intenções vanguardistas de aproximação entre arte e vida. Para nós, *Siluetazo* estabelece uma fronteira de indistinção e convivência entre estas instâncias, justamente por ter logrado atuar desde o simbólico em relação à vida e nela ter se instalado. Como reflete Rolnik (2018a, p.94): “tais práticas tendem a transbordar as fronteiras do campo da arte para habitar uma transterritorialidade onde se encontram e desencontram com práticas ativistas de toda espécie”¹⁶⁶, materializando, dando forma, corpo e voz às forças de criação que são a força mesma da vida.

de una imagen” (LONGONI, 2008, p.40).

166 Rolnik (2018a, p.95) traça uma distinção entre uma ideia que se tem de arte política, ou “ ‘arte engajada’ que converte suas práticas em panfletos, veículos macropolíticos de conscientização, denúncia e transmissão ideológica”, de ações que atuam na esfera micropolítica, gerando “devires singulares de cada uma delas na direção da construção de um comum”, ativando “germens de futuro, que ficaram soterrados pela interrupção desse processo” (ibid.). Uma definição mais sintética da autora pode ser encontrada no texto A que vem este Arquivo em que esclarece: “As ações artísticas de ordem macropolítica veiculam basicamente conteúdos ideológicos, o que as converte em práticas mais próximas da militância do que da arte. Já no segundo tipo de ação, o político constitui um elemento intrínseco à investigação poética, e não algo situado em sua exterioridade” (ROLNIK, 2011, p.22).

Fig.63 e 64
No me olvides (1988),
Mujeres por la vida.
Disponível em:
<<http://www.archivofortinmapocho.cl/imagenes/chile-movimiento-mujeres-por-la-vida/>>

Entre as ações urbanas destaca-se *No me olvides*, marcha de mil silhuetas de desaparecidas em Santiago. Sublinhamos o caráter de convocação – o próprio grupo se intitulava como um ‘organismo convocante’ - efêmero, coletivo e corporal das intervenções.



Utilizando também o signo visual do vazio gerado pelos desaparecimentos durante a ditadura militar chilena (1973-1990), o coletivo chileno *Mujeres por la Vida*¹⁶⁷ foi responsável pela organização de diversas intervenções no espaço público. Dentre elas, ações feitas com o emprego de silhuetas humanas de tamanho natural, um convite à representação das perdas geradas pela violência militar. Na ação *No me olvides* (agosto de 1988), mil mulheres saíram em silêncio às ruas de Santiago carregando silhuetas pintadas de preto contendo os nomes de vítimas do terrorismo de Estado, a pergunta: *¿Me Olvidaste?*, e as opções: “Si”, ou “No”¹⁶⁸ (fig.63 e 64). A ação durou cerca de dez minutos, terminando com um grande círculo formado pelas mulheres e as silhuetas, seguido pela fixação das imagens pela cidade - como no *Siluetazo* (1983) - e a leitura de uma aclaração sobre o ato. Em outra ocasião (terceira etapa da ação realizada em setembro de 1988), a intervenção assumiu o formato de cartazes pregados por Santiago que estampavam no vazio da forma-corpo: “*Soy una victima de la dictadura. Me torturaron. Me asesinaron, Me desaparecieron. ¿Me Olvidaste?*”¹⁶⁹.

O coletivo *Mujeres por la Vida* surgiu em 1983 (em reação à imolação de Sebastián Acevedo, pai de dois jovens detidos pela Central Nacional de Inteligência chilena) no contexto de formação de diversos agrupamentos da população civil, movimentos de mulheres, trabalhadores, estudantes, etc., todos em enfrentamento ao operativo militar chamado de “*caravana de la muerte*” e contra a Operação Condor (VARAS, 2012). As mulheres que

167 Para uma aproximação à história e trabalhos realizados pelo movimento, indicamos do documentário *Hoy y no mañana: el movimiento de mujeres que cambió la historia de Chile* (2019) realizado pela cineasta chilena Josefina Morandé e produzido por Consuelo Castillo, filha de Mónica Echeverría, uma das fundadoras do movimento.

168 A pergunta fazia alusão ao plebiscito nacional do Chile, realizado em 5 de outubro de 1988. Foi organizado a partir da votação entre ‘sim’ e ‘não’, sendo o primeiro a favor da continuação do governo do militar Augusto Pinochet, e o ‘não’, indicando o fim da ditadura e convocação de eleições diretas. O referendo implicou no retorno ao período democrático, tendo tido 55,99% dos votantes optado pelo ‘não’. Apesar da vitória do ‘não’, hoje sabemos que o plebiscito respondia aos interesses das elites políticas interessadas na derrocada do governo de Pinochet, não gerando modificações na atual constituição chilena de 1980.

169 Uma releitura da intervenção cidadã foi realizada em 2019 no *Museu de la Memoria y los derechos humanos*, organizada pelo *Sindicato n1* do museu e pela organização *Feminismo y Memoria* no Dia Internacional da Mulher em memória às mulheres vítimas da ditadura.

Ver: POEMA DEBATEDOR - SEMINÁRIO V DE EDUARDO ANTONIO VIGO (1969)

coordenavam as proposições do coletivo, atuantes em outros movimentos, posicionaram-se como agentes políticos, reivindicando o espaço público como espaço para todes, como ‘mães’, mas não somente. A luta feminista do grupo demandava liberdade e equidade entre os gêneros e, acima de tudo, a luta pela vida, cooperando com organizações femininas e de direitos humanos. Nas palavras da socióloga chilena Teresa Valdés (1987, p. 5):

O governo militar coloca a mulher chilena sob uma dupla ditadura: se agrega à milenária dominação de gênero expressada na organização patriarcal da sociedade, a dominação política. Esta dupla opressão se conjuga carregando sobre as mulheres o maior peso do modelo econômico imposto e fazendo-as mais vulneráveis à manipulação ideológica e do terror¹⁷⁰.

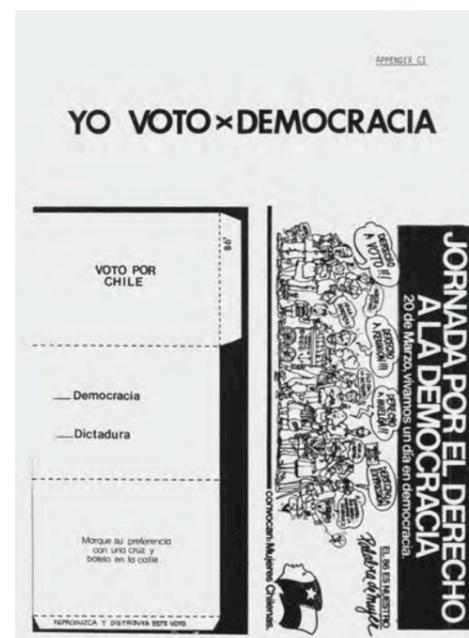
Acionando a partir de chamados populares, o coletivo realizou diversas proposições de caráter artístico e participativo. Entre as ações mais emblemáticas do *Mujeres por la Vida*, encontram-se a aparição pública de mulheres com uma fita adesiva tapando suas bocas; uma marcha grupal e silenciosa segurando coletivamente uma fita vermelha e com a inscrição “Somos +” em suas roupas, assim como o apagamento da simbólica *Chama Eterna da Liberdade* acesa pelo general Augusto Pinochet no centro de Santiago em 1975. O objetivo dos atos era convocar a população a manifestar-se nas ruas, para isso utilizavam meios que extrapolavam a mera transmissão de informações, mobilizando a adesão às lutas para a restituição da democracia e igualdade de direitos.

Como na proposta *No me olvides* (1988), com as opções “Si” e “No”, o dispositivo do ‘voto’ foi a premissa para a realização de intervenções de configurações participativas que reivindicavam o direito ao exercício democrático, a exemplo da convocatória para a *Jornada por el Derecho a la Democracia* (março de 1986, fig.65). O ato consistiu em espalhar urnas improvisadas pela cidade e na distribuir panfletos contendo as escolhas de voto: “*Democracia o Dictadura*”. Abordando as implicações destas ações do *Mujeres por la Vida* desde o ponto de vista das artes, o pesquisador chileno Alejandro de la Fuente (2017) reconhece:

170 “El gobierno militar coloca a la mujer chilena bajo una doble dictadura: se agrega a la milenaria dominación de género expresada en la organización patriarcal de la sociedad, la dominación política. Esta doble opresión se conjuga para cargando sobre las mujeres el mayor peso del modelo económico impuesto y haciéndolas más vulnerables a la manipulación ideológica y del terror.” (VALDÉS, 1987, p. 5)

▼ Fig.65
Jornada por el derecho a la democracia (1986),
Mujeres por la vida.
Fonte: Catálogo *Perder la forma humana* (2013)

Nas ações do grupo a convocação partia do desejo de mobilização do corpo social, bem como de conformação da coletividade como estratégia de diluição da ‘autoría’. A fugacidade era condição de possibilidade, assim como tática de arrebatamento, desvio extra-cotidiano.



Se trata, basicamente, de gestos e ações que convocam à livre participação do espectador como parte ativa do processo, onde a autoria se desmancha entre os participantes e os fatores formais da criação (como a composição, feitura, etc.) não tem nenhuma relevância em relação ao produto final¹⁷¹.

A importância das ações residia em seu caráter de convocação, os contornos adquiridos por elas respondiam às necessidades de incorporação, adesão, ‘polinização’ e, principalmente, de fugacidade – sendo chamadas de ‘ações relâmpago’¹⁷². Como reflete o curador argentino Roberto Amigo acerca das proposições que utilizam as silhuetas: “As ações estéticas apelam ao atemporal, a aquilo que está ou não está, que não tem lugar, que é desaparecimento. [...] Desaparecimento não só porque traça os corpos ausentes, senão também por aceitar a fragilidade com que o faz”¹⁷³. (2013, p.145). Em outras palavras, ações efêmeras que adquirem sentido no ato, na relação com seu ‘lugar de enunciação’, assim como na socialização do fazer e em seu ‘potencial de contágio’. Importante aclarar que *Mujeres por la Vida* não expressava nenhuma relação com o campo artístico, apesar de haver artistas, como Kena Lorenzini (1959) ou Lotty Rosenfeld (1943) do CADA¹⁷⁴, fato que nos leva a refletir novamente sobre a natureza fronteiriça das práticas participativas aqui estudadas. Como reflete Nelly Richard, (2007, p.16) com a fratura gerada pela ditadura “só restava formular laços até então desconhecidos para recobrar o sentido residual de uma nova historicidade social já irreconciliável com a História, em maiúscula, dos

Desvinculação epistêmica

171 “Se trata, básicamente, de gestos y acciones que convocan a la libre participación del espectador como parte activa del proceso, donde la autoría se borra entre los participantes y los factores formales de la creación (como la composición, factura, etcétera) no tienen ninguna relevancia en relación al producto final.” (FUENTE, 2017)

172 Carvajal e Vindel (2013, p.37), no catálogo da exposição *Perder la forma humana* (2012), identificam as ações realizadas pelo *Mujeres por la Vida*, assim como pelo *Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo* (MCTSA) a partir da denominação de ‘acciones relámpago’: “la duración de acciones, cuya premura y fugacidad se vinculaba a la persistencia, durante los ochenta, de la represión practicada por la dictadura [...]. El deseo de escapar a las detenciones y represalias ejercidas por las fuerzas policiales debía conciliarse con la necesidad de intervenir en el espacio público [...]. Las modalidades más recurrentes dentro de las acciones relámpagos desarrolladas por el MCTSA fueron los cortes de tráfico mediante la creación de cadenas humanas, el uso de lienzos reivindicativos”.

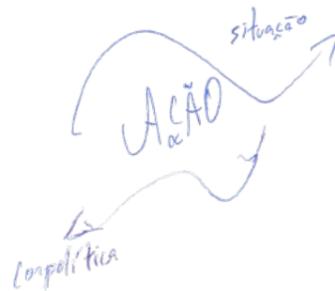
173 “Las acciones estéticas apelan a lo intemporal, a aquello que está o no está, que no tiene lugar, que es desaparición. [...] Desaparición no sólo porque traza los cuerpos ausentes, sino también por aceptar la fragilidad con que lo hace”. (AMIGO, 2013, p.145).

174 A contribuição da artista na elaboração das ações do *Mujeres por la Vida* fica evidenciada em mais de uma ocasião, a exemplo da proposta *Somos +* (1985) claramente filiada a acción de arte *No+* (1983) do CADA.

vencedores”¹⁷⁵.

Acionando também a fronteira entre museu e mundo afirmando-se na vida, as ações da *Escena de Avanzada*¹⁷⁶ chilena caracterizaram-se por “ampliar o formato circunscrito da arte até apagar, inclusive, toda fronteira de delimitação entre o artístico e o não-artístico para culminar na fusão utópica arte/vida”¹⁷⁷ (RICHARD, 2007, p.17). Como pudemos observar até aqui, as proposições participativas se estabeleceram como ações de enfrentamento às circunstâncias de opressão, sendo projetadas como práticas para a criação e participação no mundo. Diversas proposições realizadas durante a ditadura militar chilena (1973-1990) tangenciam as questões abordadas pelas proposições participativas como em *Apocalipopótese, Evento de Fim de Década ou Tucumán Arde* partindo da “ideia de que uma obra de arte podia transformar a um individuo sem consciência política em um sujeito revolucionário”¹⁷⁸ (GIUNTA, 2014, p.61).

Com base nesta reflexão, observemos a ação NO+ (‘não mais’), quarta das *acciones de arte* do *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), formado em 1979 (operante até 1985) pelo sociólogo Fernando Balcells, peles escritores Diamela Eltiti (1949) e Raúl Zurita (1950) e peles artistas Juan Castillo (1952) e Lotty Rosenfeld. Nos centraremos na observação da ação NO+, no entanto, vale observar o caráter participativo da totalidade das proposições do coletivo, chamadas de ‘*acciones de arte*’¹⁷⁹, ‘*arte-situación*’, ou ‘*intervención del cotidiano*’, operando na relação entre corpo e cidade com ações efêmeras e disruptivas que interpelavam os transeuntes à participação, como reconhece a investigadora e curadora chilena Paulina Varas (2012, p.176): “Todas as ações realizadas em



175 “sólo quedaba formular enlaces hasta entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconciliable con la Historia, en mayúscula, de los vencedores” (RICHARD, 2007, p.16).

176 *Escena de Avanzada* foi o nome dado pela crítica Nelly Richard às práticas artísticas do período iniciado em meados da década de 1970 (a pesquisadora reconhece propostas a partir de 1977) que se caracterizavam pela formulação de uma nova forma de imbricação entre arte, conteúdos sociais e políticos.

177 “extender el formato circunscrito del arte hasta borrar, incluso, toda frontera de delimitación r lo artístico y lo no-artístico para culminar en la fusión utópica arte/vida” (RICHARD, 2007, p.17).

178 “la idea de que una obra de arte podía transformar a un individuo sin conciencia política en un sujeto revolucionario” (GIUNTA, 2014, p.61).

179 A pesquisadora Nelly Richard (2007, p. 132) esclarece que as *acciones de arte* foram concebidas como “modelos creativos de reprocessamiento social de la experiencia diaria”, a partir de intervenções que resignificavam o cotidiano de opressão das práticas e discursos políticos.

espaços públicos apelavam não só à participação dos espectadores, mas à ativação e co-produção das ações com as pessoas que convocavam antes ou no momento em que estas sucedessem”¹⁸⁰. Em outras palavras, proposições que incidiam sobre o cotidiano urbano gerando fissuras que possibilitavam a emergência de manifestações/vozes silenciadas pelo terror do Estado.

Outrossim, é possível reconhecer nas *acciones de arte* do CADA a totalidade das consignas levantadas pelos trabalhos até aqui observados. Em seus manifestos, explicitavam seu posicionamento contrário ao governo, assim como sua visão acerca da arte: “Produção de vida não de morte, disso falamos como o único significado que pode ter para nós a palavra arte¹⁸¹ [...]” (1979). A negação dos espaços oficiais trasladava a arte para a rua, assim como o desbordar dos tradicionais contornos da arte, técnicas, gêneros e seus suportes, gerava ações desobedientes a partir de convocatórias¹⁸² que, como nas ações das *Mujeres por la vida*, objetivavam provocar ampla participação popular:

As *acciones de arte* afirmam a concreção do aqui e agora da participação cotidiana de seu sujeito no devir da obra e se negam a perecer como passado na extemporaneidade da mirada do visitante de exposições. Desafiam o ritual de percepção que consagra o Museu na disposição cerimonial das obras assim como o efeito de clausura de seu dispositivo institucional¹⁸³. (RICHARD, 2007, p.72)

Exemplos são *Para no morir de hambre en el arte* (1979), *Inversión de escena* (1979) e *Ay Sudamérica* (1981): “Nós somos artistas, mas cada homem que trabalha pela ampliação, ainda que seja mental, de seus espaços de vida é um artista”¹⁸⁴ (AY..., 1981). Em seus escritos,

180 “Todas las acciones realizadas en espacios públicos apelaban no solo a la participación de los espectadores, si no que a la activación y co-producción de las acciones con las personas que convocaban antes o durante que estas sucedieran” (VARAS, 2012, p.176).

181 “Producción de vida no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte [...]” (COLECTIVO, 1979)

182 Como declara Paulina Varas (2012, p.176) “Todas las acciones realizadas en espacios públicos apelaban no solo a la participación de espectadores, sino que a la activación y co-producción de las acciones con las personas que convocaban antes o durante que estas sucedieran”.

183 *Las acciones de arte afirman la concreción del aquí y ahora de la participación cotidiana de su sujeto en el devenir de la obra y se niegan a perecer como pasado en la extemporaneidad de la mirada del visitante de exposiciones. Desafían el ritual de percepción que consagra el Museo en la disposición cerimonial de las obras así como el efecto de clausura de su dispositivo institucional.* (RICHARD, 2007, p.72)

184 “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista” (AY..., 1981).



identificamos o convite à ação conjunta, o entendimento da vida como ato criativo e a aspiração revolucionária de seus trabalhos: “Assim conjuntamente construímos o início da obra: um reconhecimento em nossas mentes; desbordando os ofícios; a vida como um ato criativo”¹⁸⁵ (Ibid.).

A *accion de arte NO +*, foi realizada entre 1983 e 1984, consistindo na inscrição do dispositivo gráfico “NO +” nos muros de Santiago, um ‘lema’ desenvolvido pelos artistas do CADA. Acreditando na potência da invenção, criação, multiplicação e ‘polinização’, como forma de levante, os integrantes do coletivo lançam a convocatória “CADA CONVOCA NO+” (1983, fig.66). A partir desse momento iniciaram um processo de ‘pichação’ na cidade, convidando a população a agir completando este enunciado aberto. Como reflete Nelly Richard (2007, p.64), as práticas artísticas de intervenção na cidade deixaram de tematizar um relato histórico mural para propor “a participação ativa desse sujeito no redesenho contextual das estruturas de comportamento urbano que regulam sua cotidianidade social e política”¹⁸⁶. Assim, a participação era uma das características centrais destas experiências, motivando a elaboração de ações que necessitavam do aporte discursivo dos ‘espectadores/sujeito:

Se chamaram de ‘acciones de arte’ a essas obras cujas estruturas operacionais se mantêm abertas e cujos materiais [...] permanecem inconclusos, garantindo assim a não finitude da mensagem artística para que o espectador intervenha na obra e complete seu plural de significações heterogêneas e disseminadas¹⁸⁷ (ibid.)

“No + miedo”; “No + muertes”; “No + detenidos”; “No + tortura”; “No + exilios”; “No+ miséria”; “No + desaparecidos”; “No + violencia”; “No + armas”¹⁸⁸, etc., ocuparam a paisagem urbana interpelando, como no

185 “Así conjuntamente construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes; borrando los oficios; la vida como un acto creativo...” (AY..., 1981).

186 “la participación activa de ese sujeto en el rediseño contextual de las estructuras de comportamiento urbano que regulan su cotidianidad social y política” (RICHARD, 2007, p.64).

187 “Se les llamó ‘acciones de arte’ a esas obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales [...] permanecen inconclusos, garantizando así la no finitud del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogêneas y diseminadas” (RICHARD, 2007, p.64).

188 Nas massivas manifestações no Chile em 2019, as consignas foram atualizadas e pudemos observar pedidos como “No+ Constitución heredada de la dictadura”; “No+



▲ Fig. 66
intervenção do CADA nos muros de Santiago (1984).
Fonte: Arquivo CADA, Red Conceptualismos del Sur.
Disponível em: <<http://www.archivosenuso.org/cada/accion>>

O No+ como dispositivo gráfico aberto objetivava convocar a coletividade a intervir no espaço público, a apropriar-se da cidade -participação para transformação. Também nesta ação do CADA a fugacidade possibilitava a força do grito anônimo e coletivo daquilo que pedia passagem.

▼ Fig. 67
Registro da ação NO+ em 1985.
Fonte: Arquivo CADA, Red Conceptualismos del Sur.
Disponível em: <<http://www.archivosenuso.org/cada/accion>>



Siluetazo, a população que aderiu ao recurso para reivindicar direitos, manifestar desejos, denunciar a opressão e evidenciar a tirania do Estado (fig. 67). Essa apropriação massiva fez com que o NO+ atingisse múltiplas regiões do país e se estendesse no tempo, formando parte do imaginário coletivo chileno. Em 1985, o *Mujeres por la Vida* começa a utilizar a frase “NO+ porque SOMOS+”, tornando-se insígnia da agrupação que postulava a formação de um organismo social comum a partir da compreensão de sua força coletiva. Como reflete Paulina Varas (2012, p.3), fundir “No+” e “Somos+” “evocava a mesma permanência de uma coletividade que não só exigia ou reclamava algo específico, mas que voltava a reunir-se e vincular-se [...]”¹⁸⁹. Em 1988, o NO+ tornou-se símbolo do plebiscito que pôs fim ao período antidemocrático, levando às eleições diretas em 1989.

É possível notar que o NO+, assim como as demais proposições do CADA, possuem finalidades análogas às manifestações políticas, fundindo em suas estruturas abordagens macro e micropolíticas. O trabalho é realizado com mensagens claras, diretas, apresentadas em signos visuais precisos, de forte teor discursivo, ou mesmo verbais, gestuais e sonoros, que põem acento nas consignas de denúncia, assim como nos projetos de transformação reivindicados por suas emissórias. A importância dada ao caráter discursivo de tais sínteses de conteúdo simples e direto tem dupla intenção: por um lado, a comunicação rápida e eficaz com o maior número de pessoas; por outro, a assimilação dos procedimentos de realização para a apropriação e participação de todos, pois como reflete Paulina Varas (2012, p. 176):

A eficácia desta estratégia de Convocação é a associação para um corpo comum, onde as pessoas que participavam se sentiam parte de um desejo coletivo. Se tratava de construir mundos em vez de os refletir [...] algo que se desenvolve perante nós e, neste caso, promove a ação, faz emergir um ato¹⁹⁰.

Com base nesta reflexão, no resgate das acciones de arte do

repressão”; “No+ lucro”; “No+ familias endeudadas”; “No + presos políticos mapuches”, entre outros.

189 “evocaba la misma permanencia de una colectividad que no solo exigía o reclamaba algo específico, si no que volvía a reunirse y vincularse [...]”. (VARAS, 2012, p.3).

190 “La eficacia de esta estrategia de Convocación es la asociación para un cuerpo común, donde las personas que acudían se sentían parte de un deseo colectivo. Se trataba de construir mundos en vez de reflejarlos [...] algo que se desarrolla ante nosotros y, en este caso, promueve la acción, hace emerger un acto”. (VARAS, 2012, p.176).

"No+ como dispositivo gráfico aberto objetivava convocar a coletividade a intervir no espaço público, a apropriar-se da cidade -participação para transformação. Também nesta ação do CADA a fugacidade possibilitava a força do grito anônimo e coletivo daquilo que pedia passagem."

CADA e retomando as ideias até aqui desenvolvidas, percebemos a abertura à participação como configuradora de possibilidades de ação, que no NO+, se estabelece na relação com o espaço urbano. De acordo com a teórica e curadora Nelly Richard (2007, p.15), a produção artística não oficial do Chile durante os anos da ditadura, a Escena de Avanzada, teve como eixo a ampliação dos suportes artísticos para a cidade e para o corpo: “o corpo, na arte da performance, atuou como um eixo transemiótico de energias pulsionais que, em tempos de censura, liberava margens de subjetivação rebelde”¹⁹¹. Corpos em ação na cidade, e atos *corpóaticos* deflagrados pela abertura poética de configurações simbólicas como o ‘no+’. Estas proposições alcançavam promover desvios à ordem instituída e o resgate da “potência coletiva de criação e cooperação, condição para a construção do comum, a qual emana do poder de insurgir-se” (ROLNIK, 2018, p.75).

Assim, compreendemos o NO+ como um dispositivo de intervenção gráfico aberto, um convite à criação de uma ‘grande obra coletiva’ (CADA, 1984). Em seu *Llamado a artistas del colectivo acciones de arte* (1984) convidam à participação popular na realização da ação massiva NO+. Em sua carta-manifesto proclamam:

Chile e os artistas democráticos de nosso país, fazemos um chamado solidário aos artistas internacionais, para realizar una grande obra coletiva contra a fome, a violência, a destruição e o imperialismo que se exerce sobre os despojos de nosso país. A ditadura é extrema, sua queda sangrenta e desumana, chamamos então a que a arte responda massivamente contra a morte e a barbárie. Construímos una consigna que tomou forma em murais riscados, em exposições, ações de arte, teatro, música, etc. Esta consigna é NO+ [...]”¹⁹². (CADA, 1984)

Propostas como esta desejam ativar, o que para nós é objetivo fundamental do processo de descolonização da estética, a possibilidade de “reapropriação da força vital, frente a sua expropriação pelo regime

191 “el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde” (RICHARD, 2007, p.15)

192 “Chile y los artistas democráticos de nuestro país, hacemos un llamado solidario a los artistas internacionales, para realizar una gran obra colectiva contra el hambre, la violencia, la destrucción y el imperialismo que se ejerce sobre los despojos de nuestro país. La dictadura es extrema, su caída sangrenta e inhumana, llamamos entonces a que el arte responda masivamente contra la muerte y la barbarie. Hemos construido una consigna que se ha canalizado en rayados murales, en exposiciones, acciones de arte, teatro, música, etc. Dita consigna es NO+ [...]”. (CADA, 1984)

colonial-capitalístico que a cafetina para dela alimentar-se” (ROLNIK, 2018a, p.24). Dessa forma, convocam as sensibilidades a fazeres coletivos, restaurando as possibilidades de conexão entre indivíduos e sua comunhão com o mundo. Outrossim, o fazem por meio de poéticas abertas, possibilitando a liberação da potência de criação e cooperação. Tomando emprestadas as palavras de Hélio Oiticica (1986, p.78): “A característica fundamental da criação artística é que impera como algo fixo, inalienável: a própria criação dada pelo ato de criar e sua consequência ao realizar-se: propor uma atitude também criadora”.

Ao observar eventos, projetos de coletivos e propostas artísticas desse período, percebemos a recorrência das proposições participativas como tática de inclusão de ‘espectadore’ como sujeito de transformação de mundo. Neste período dos países observados, gestaram-se ações artísticas em que a abertura poética visava a implicação de todes – criação e cooperação - como condição para gerar revoluções de mundo. Nesse sentido, as práticas participativas caracterizaram-se por uma profunda situacionalidade, em outras palavras, ações criadoras de contextos. Mundos outros, no entanto não imaginários, ou impossíveis, mas de possibilidades de transformação para vivermos em nosso mundo. Descolonizar a arte é abrir uma fissura para a emergência de práticas de natureza plural que, como nas ações aqui observadas, resistem à perversidade própria das políticas de subjetivação gestadas pela colonialidade do poder. No caso de nossa análise, acreditamos na possibilidade de descolonização da arte (liberação das *aesthesis*) a partir da participação, propostas que convocam-nos a agir na restituição dos ‘saberes-do-corpo’, a experimentar possibilidades outras, a “buscar vias de acesso à potência de criação em nós mesmos” (ROLNIK, 2018a, p.37).

Como pudemos observar, o convite à participação é característica central de uma série de propostas que desobedecem e transgridem a estética hegemônica, seus códigos e contornos, resistindo às categorias de pensamento estabelecidas pela modernidade/colonialidade (MIGNOLO; VÁZQUEZ, 2013). São ações que afirmam o compromisso situacional da arte e sua liberdade frente às instituições – concepção de museu como tecnologia colonial - em detrimento ao pensamento em torno da autonomia da arte em relação ao mundo. A socialização dos meios de produção ou a possibilidade de vivências ‘supra-sensoriais’ são consonantes ao engajamento político e à consciência de seus ‘onde’, ‘por quê’, ‘quando’ e ‘para quem’. A ênfase nas experiências corporais objetiva um fazer/pensar que engendre atos situados,

UMA POSSIBILIDADE DE POSSÍVEL

corpóliticos, fulgurações de sensibilidades insurgentes que intervenham na realidade. Assim, implicar a pessoa ‘espectadora’ no processo de criação, desestabiliza a configuração social que separa os que podem e os que não podem agir, falar, sonhar, pensar, etc. Neste sentido, problematiza-se o entendimento de arte que nos foi imposto em seus parâmetros de autoria, estilo, beleza, técnica, etc. Como refletem Expósito, Vidal e Vindel (2013, p.45) em texto sobre a arte a partir da perspectiva do ativismo artístico:

A pergunta sobre se algo é arte, desde esta outra perspectiva carece de sentido. O ativismo artístico – assinaladamente numa área como América-latina, espaço onde se condensam historicamente enormes tensões culturais e políticas derivadas das diversas etapas da colonialidade – pensa a arte como o resultado de uma história que não se confirma exclusivamente de acordo com a tradição europeia [...]¹⁹³.

Tendo em vista a relação destas ações com um contexto artístico mais amplo, nas próximas páginas nos dedicaremos ao estudo dos conceitualismos latino-americanos entendendo a irrupção destas práticas como início do que aqui propomos como ponto de inflexão para pensarmos a participação na arte ‘desde América-latina’. Os trabalhos deste momento convidam-nos à reflexão acerca da narrativa histórica instituída pelo projeto moderno/colonial na formação das subjetividades e da função desta arte imposta como instrumento de construção de um imaginário eurocentrado – diferença colonial - e de perpetuação de nossas práticas simbólicas como secundárias, versões plagiadas e menores devido à nossa condição ‘periférica’. Como vimos, as propostas participativas são uma das formas de criação assumidas por esta arte desobediente, possibilitando experiências/vivências que objetivam gerar desvios sensíveis frente às atuais políticas de subjetivação.

193 “La pregunta sobre si algo es arte, desde esta otra perspectiva carece de sentido. El activismo artístico – señaladamente en un área como Latinoamérica, espacio donde se condensan históricamente enormes tensiones culturales y políticas derivadas de las diversas etapas de la colegialidad – piensa el arte como el resultado de una historia que no se confirma exclusivamente de acuerdo con la tradición europea [...]” (EXPÓSITO; VIDAL; VINDEL, 2013, p.45).

**TINTA
SOBRE
PELE
(2018)**

Ação participativa duracional realizada na casa de Talita e Carol (ACASAS, Salvador).

Nua, oferecer o corpo como suporte para a expressão dos participantes. No centro do espaço, a mulher; no chão, papéis jogados com títulos e imagens de nus femininos emblemáticos na história da arte (*O Nascimento de Vênus* (1484), Botticelli; *A Maja Nua* (1800), Goya; *Vênus de Urbino* (1538), Ticiano; entre muitíssimos outros); papéis com descrições destas obras; dezenas de ‘canetas para retroprojetor’ de múltiplas cores espalhadas pelo espaço; potes abertos com tintas de várias cores nas laterais (as tintas estão misturadas em cola -5 porções de cola para uma de tinta). Conduzir les participantes a entrar em contato com o corpo nu a partir do uso das canetas. Após o preenchimento do espaço-corpo-objeto conduzir a pintura coletiva do corpo até sua cobertura completa. Permanecer exposta até a secagem da tinta, realizar os gestos presentes nas imagens até a completa secagem. Convidar les participadories a arrancarem a pele de cor, desnudando o corpo das tintas, palavras e imagens sobrepostos (fig. 68).



Fig. 68
Registro da ação *Tinta sobre pele*
(2018).

194 Ação proposta em parceria com Marcelo Delfino e Petra Ginna Jorge. Registros fotográficos de Marcelo Delfino (ação realizada durante o evento ABRIL o CORPO no Teatro Gamboa Nova) e Alexandra Martins durante o ACASAS.



Fig. 69-71
Registro da ação *Tinta sobre pele* (2018).

Tinta sobre pele, como *Acción de cargar...*, surge do desejo de contestação da experiência artística fundamentada na polarização dos exercícios poético e estético, da oposição entre criação e contemplação, da separação entre quem fala e quem é silenciado, entre quem age e a quem não é permitido agir, dos espaços legitimados e os cânones que instauram, as subjetividades que constituem, em suma, a expropriação da vida e captura do desejo pela colonialidade - como reiterado nas páginas desta tese. Uma vez mais, convoca a participação como forma de impulsionar atos de criação, cooperação e, em consequência, gestos de transformação de mundo. Como nas propostas estudadas no agrupamento 'ações intercorporais: a incorporação da criação' (p.229), a ação propõe uma vivência de criação por meio da relação intercorporal estabelecida no contato dos participantes com o corpo da artista/propositora.

Como é possível percebermos em nosso 'diagrama de forças, vetores, tensões e intensidades' (p.106), ao perfurar a 'caixa da modernidade' desvela-se a sofisticada engrenagem da colonialidade que opera em todos os âmbitos da existência - do pão à divindade, como reflete o filósofo argentino Rodolfo Kusch (1999) - agindo tanto no 'mundo e suas representações', quanto nas forças que o animam e constituem. Como pudemos perceber, no curso da história, as operações de desobediência gestadas no interior da lógica colonial-capitalística tiveram sua força disruptiva enfraquecida ao serem, as lutas mesmas, absorvidas pelas dinâmicas do capital. Exemplo disto na arte é a aquisição de propostas participativas, conceitualistas e decoloniais, por museus dos grandes centros de arte do mundo e sua exposição emoldurada, controlada - redomas de vidro que 'protegem' não as 'obras', mas o mundo da fagulha revolucionária contida no embrião de tais proposições.

A partir deste entendimento, evidencia-se a necessidade das operações micropolíticas gestadas 'desde' a arte como possibilidade de gerar vivências de desobstrução sensível. *Tinta sobre pele* nasceu do desejo de gerar experiências supra-sensoriais, extrapessoais, em mim e em quem participava - "Nas minhas proposições procuro abrir o participante para ele mesmo - há um processo de dilatação interior, um mergulhar em si mesmo necessário à tal descoberta do processo

criador – a ação seria a complementação do mesmo” (OITICICA, 1986, p.104). A ação como complementação da abertura investigada por Oiticica, mas também como a própria experiência - motor de transformações. Convergente à Oiticica, compreendemos o programa experimental como prática transformadora, cultivo da força criadora em nós.

O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que as pessoas têm de entrar num estado de invenção [...] a capacidade de experimentar é o que pode fazer com que cada pessoa entre no estado de invenção e daí possa emergir uma coletividade. (OITICICA, 2009, p.241).

Como é possível reconhecer no programa da ação, a proposição apoiava-se na hiperexposição de nus femininos presentes na história da arte. Por meio de imagens, títulos, descrições e análises de nus - amassados e jogados no chão do espaço da ação - gestos - mimetizando as poses daquelas mulheres pintadas por artistas emblemáticos como Botticelli e Ticiano - e, por último, pela presença do meu corpo nu. Uma versão carnal, saturada e bem menos organizada de *One and three chairs* (1965) de Joseph Kosuth - conceito de mulher, imagem de mulher, uma mulher. Mulher, que mulher? - menos formal, mais direta, redundante, repetitiva como os 85% dos nus femininos aos quais as *Gerrilla Girls* fizeram referência no famoso cartaz de 1989, acompanhado da pergunta: “As mulheres precisam ficar nuas para ingressarem no Museu Metropolitano?”¹⁹⁵ - em 2017 o grupo produziu um cartaz dedicado ao MASP informando que somente 6%¹⁹⁶ das obras do acervo do museu tinha autoria feminina.

Estes dados refletem as consequências do processo colonial de categorização binária do mundo (homem/mulher, racional/irracional, civilizado/selvagem, branco/não-branco, macho/fêmea, humano/animal, cultura/natureza, etc.), classificação das pessoas por meio da imposição do sistema patriarcal, tendo o homem-branco-cis-hétero como norma. A família mononuclear, como modelo imposto

195 As informações expostas no cartaz das Guerrilla Girls são: “Do women have to be naked to get in the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art Section are women, but 85% of the nudes are female.” Em outras propostas do grupo, encontramos dados que refletem a colonialidade da arte presente.

196 De acordo com Adriano Pedrosa (2020), diretor artístico do MASP, o percentual cresceu para 22,3% nos últimos anos.

e sustentáculo da colonialidade, definia-se pela heterossexualidade, pelo dimorfismo sexual e pela divisão racial - às mulheres não-brancas, lhes foi negado, inclusive, o status de humanas. Nas dicotomias hierarquizantes do padrão de poder, as mulheres não-brancas ocupam sempre o avesso do dominante: ‘mulher’, ‘irracional’, ‘selvagem’, ‘não-branca’, ‘fêmea’, ‘animal’, ‘natureza’, etc.

O sistema de gênero moderno/colonial está expresso na ‘colonialidade da arte’ por meio da inferiorização das mulheres, na construção do ideal de beleza, na diferenciação e hierarquização entre arte e artesanato (práticas femininas classificadas como menores tendo como parâmetro a arte europeia): “uma vez que a arte se dá através da beleza, do intelecto e da imaginação, as mulheres seriam não apenas desprovidas de beleza [...] mas fundamentalmente incapazes de criar algo tão elevado quanto a arte” (LEME, 2019, p.21). Sendo ‘incapazes de criar’, somente figuravam nos quadros, representadas pelo olhar masculino.

O programa de *Tinta sobre pele* estava constituído pela participação inicial - abertura do corpo como motor e suporte para a ação, percepção criativa dos participantes; seguida pelo processo de pintura - participantes eram convidadas a pintar completamente meu corpo com as cores espalhadas pelo espaço; a terceira - momento de secagem da tinta sobre a pele em que investigava em meu corpo os gestos pintados nas obras espalhadas no chão. A ideia era trazer para o corpo os gestos, mimetizá-los, repeti-los até que a artificialidade se diluísse. Que imagem de feminilidade é essa que constitui a ficção mulher, que disciplina e rapta o desejo, configura o padrão? O pudor presente na mão que esconde e moraliza o órgão sexual, mas garante uma nudez aparentemente consentida; o recato do olhar, o queixo baixo, os braços que sustentam a cabeça desconfortável. Que a reiteração do movimento o torne natural, como se eu, mulher, o executasse sem pensar. Tornar a gestualidade atribuída à feminilidade possível em meu corpo assignado como corpo de mulher – identidade sublinhada na proposição, reafirmada estrategicamente como prática *corpólitica*.

Deste modo, problematizar o nu feminino na história permite-nos pensar na consolidação mesma da arte como campo de colonização do ser, do ver, do saber e do sentir. Em *Tinta sobre pele* a redundância – imagens e títulos junto a fragmentos de debates em torno do corpo das mulheres em sua imperfeição, inferioridade, sexualidade, sua representação frágil, imaculada, virginal, ou seu contrário, animalizada, bestializada - torna-se tática para a proposição *corpólitica*. A pluralidade

de imagens apontava também para a necessidade de ruptura da ideia de ‘mulher’ como categoria universal. Que mulheres se encontram retratadas naqueles nus, como estão representadas? Colocar as imagens em relação, bem como seus autores, revela as múltiplas opressões vivenciadas, bem como os apagamentos, classificações, categorizações constitutivas da mecânica de dominação colonial.

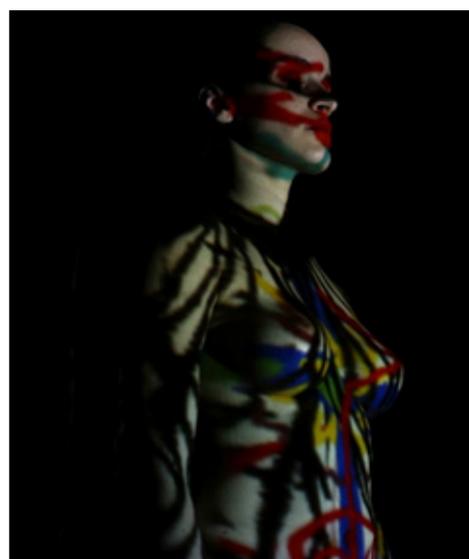
Entendendo que “se a gente não muda a política de relação com o outro [...] tudo volta para o mesmo lugar como a gente vem assistindo sistematicamente”¹⁹⁷ (ROLNIK, 2013), decidi convidar participantes a sobrepor esta nudez e suas representações com outras inscrições. Se por um lado “através do uso da nossa sensibilidade a gente separa o nosso corpo do que ele pode, através do uso da nossa linguagem a gente separa o nosso pensamento do que ele pode” (FUGANTI, 2012, p.72), por outro, é também a partir da linguagem e da sensibilidade que poderemos restituir ao corpo e ao pensamento o que eles podem. A proposição articulava a possibilidade de comunicação - partindo do enunciado que se fazia urgente em mim naquele momento – mas que o extrapolasse, possibilitando “uma espécie de ‘reverberação’, mas de espírito com espírito, do vivente com o vivente [...]” (ROLNIK, 2018b, p.118).

Em 2017 havia realizado uma ação participativa que compartilha diversas características com *Tinta sobre pele*, chamava-se *El Nacimiento de la Pintura* (fig.72). As pessoas participantes eram convidadas a intervir em meu corpo por meio da utilização do computador. Meu corpo desnudo apresentava-se como ‘tela’ inerte, no entanto não havia contato entre meu corpo e os corpos dos participantes, suas intervenções eram projetadas sobre minha pele. As intervenções variaram entre os extremos: ‘puta’ e ‘vientre libre’. Ali, percebi que a nudez autoral feminina era por si só atitude *corpólitica* que descortinava uma série de opressões, bem como revelava gestos de luta e resistência.

Provocada por estas inquietações resolvi trazer estas discussões para a superfície de uma proposição, bem como aproximar o corpo dos participantes à carnalidade da nudez feminina. Como em ações do agrupamento *Ações intercorporais* (p.229), disponibilizei canetas para que participantes pudessem escrever e inscrever em minha pele o que desejassem. Não havia instruções, mas os elementos que compunham o espaço direcionavam a experiência dos participantes e reverberavam em sua relação com meu corpo. O toque era cuidadoso, a ação de

197 Palestra de Suely Rolnik de título *O retorno do corpo-que-sabe*, apresentada no Sesc Vila Mariana, na ocasião de abertura do *8 Encontro do Hemispheric Institute*. Disponível em: <<http://hidvl.nyu.edu/video/s4mw6pqr.html>>. Acesso em: 06 ago. 2020.

▼ Fig. 72
Registro da ação *El Nacimiento de la pintura* (2017).
Centro Cultural Recoleta_Bienal de Performance (BP.17)
Acervo próprio



criação tornava-se um afago, muitas mulheres agradeceram, outras me abraçaram. Não se trata aqui de realizar uma análise do comportamento dos participantes em nenhuma das experiências, no entanto a matéria desses encontros, o que surgiu deles, como ecoaram em mim, tornaram-se parte da proposição. Meu desejo era evocar a potência da escrita de outras histórias para este corpo, a nudez estava proposta como matéria *corpólitica* de abertura a esse devir coletivamente experimentado (fig. 111-114).

Composição de corpo como multiplicidade na transverberação entre viventes, entre gestos, entre imagens, entre letras, entre mãos, entre olhares, suspensão do eu para habitar a experiência extrapessoal, povoar o corpo com muitos. Além da experiência de corpo coletivo, em meu corpo se estabelecia um devir não-humano também presente na proposição - como corpo-cor. Devir-refração: desvio do caminho retilíneo da luz. Diluição no pigmento: permitir que as cores invadam os poros, adentrem a corrente sanguínea – desobedeçam à retina, extrapolem os limites entre dentro e fora do eu. Reflexão da luz: alterar a rota lumínica, embaralhar, vibrar as cores - corpo vibrátil. A abertura à ação como tática para vibrar o corpo – a partir dos elementos da proposição - a “incorporação mágica dos elementos da obra” (OITICICA, 1986, p.71) como princípio poético da criação.

▶ Fig. 73
Registro da ação *Tinta sobre pele* (2018).





Fig. 74
Registro da ação *Tinta sobre pele* (2018).



CONCEITUALISMOS E SEUS ECOS NA CONTEMPORANEIDADE

CONCEITUALISMOS: *CORPOLÍTICA*,
PARTICIPAÇÃO E SITUAÇÃO

O estudo em torno das ações participativas no contexto latino-americano pode estabelecer-se a partir de múltiplas perspectivas. Como vimos, é denominador comum de grande parte das investigações ao redor do tema a observação da inextricável relação entre o contexto político e as propostas de ação. Estas operam *corpóliticamente*, partindo de enunciados sensíveis que desobedecem tanto aos cânones artísticos quanto às políticas de subjetivação próprias ao regime colonial-capitalístico. Entendendo que as práticas de ação e participação, desenvolvidas a partir da década de 1960, foram duas formas intensamente exploradas durante os conceitualismos, objetivamos refletir sobre estas considerando sua relação com este período.

Abordaremos as práticas conceitualistas em geral, entendendo a participação como aspecto central em diversas dessas formulações práticas e teóricas. Como vimos, a compreensão de ‘espectadore’ como sujeito de transformação de mundo tornou as reflexões em torno da recepção uma constante em diversos escritos e obras daquele momento. Sendo, as práticas conceitualistas, formulações não centradas na produção objetual, produziu-se um profuso material que nos permite fundamentar o exercício reflexivo em manifestos, cartas, proposições e outros materiais escritos pelos próprios artistas. Assim, abordaremos as práticas conceitualistas em sua condição situacional - com foco na reflexão em torno da participação - entendendo-as como contribuições na reflexão em torno da descolonização da estética.

No prefácio do livro *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial* (2015), Walter D. Mignolo refere-se à linha

*"Nesse momento fermenta-se a ideia de uma arte
sem objetos, que se mané feita em AÇÕES" (Linha Fria 2015)*

argumentativa presente na obra de Luis Camnitzer, *Conceptualismos en Latino América: Didáctica de la Liberación* (2008), como expressão de uma filosofia estética periférico-moderna (MIGNOLO, 2015), identifica complementaridade entre esta e a filosofia estética decolonial. No caso das ideias de Camnitzer, o pensamento se expressa na diferença entre a arte conceitual (realizada nos ‘centros’- Estados Unidos e Europa) e o conceitualismo (nas zonas periféricas, como na América Latina). De acordo com o teórico uruguaio, o primeiro teve como impulso as problemáticas intrínsecas à arte moderna, assim como os aspectos mercadológicos da arte. Enquanto o segundo, o conceitualismo, ‘tratava de outra coisa’, questionava a natureza mesma da arte, a ideia que se tinha desta e agia com comprometimento social, político e contextual afastado das preocupações formalistas.

Múltiplas pensadoras coincidem com Camnitzer acerca da politização das práticas artísticas¹⁹⁸ como marca da arte conceitualista. A exemplo de Frederico Morais (2013, p.341) que declara: “No Brasil, como nos demais países do *Cono Sur*, a arte conceitual coincide com a eclosão das ditaduras militares, deixando-se impregnar por questões políticas candentes”. O mesmo argumento pode ser encontrado no pensamento de Nelly Richard (2007, p.129) em torno às práticas da *Escena de Avanzada*: “A expressividade contestatária e protestatária de uma arte do testemunho e da denúncia prevalece sobre qualquer exigência formal de redefinição crítica das pautas de linguagem [...]”¹⁹⁹. Destarte, o potencial de levante de tais propostas reside em sua natureza política e crítica.

As táticas poéticas presentes nas práticas conceitualistas oferecem-nos importantes elaborações teórico-práticas para a reflexão em torno das *aesthesis* decoloniais. Assim mesmo, os conceitualismos apresentam-se como ponto nodal na investigação em torno da arte de ação e participação já que compreendem a irrupção de práticas de caráter coletivo como formulações *corpólicas*. Acrescenta-se a ressonância na atualidade do pensamento/prática ao redor da arte realizada nas décadas de sessenta e setenta em seus desenvolvimentos formais e discursivos. A criação de trabalhos de estéticas desobedientes

198 Dentre os autores que abordam as práticas conceitualistas latino-americanas a partir da perspectiva da politização estética destacam-se Mari Carmen Ramírez, Alex Alberro e Simón Marchán Fiz.

199 “La expresividad contestataria y protestataria de un arte del testimonio y la denuncia prevalece sobre cualquier exigencia formal de redefinición crítica de las pautas de lenguaje[...]” (RICHARD, 2007, p.129).

“Não existe uma arte dos países latinoamericanos, mas uma problemática própria conseqüente / a situação revolucionária” (Jose Stambaiz)

durante a segunda metade do século XX caminhou de mãos dadas com as elaborações crítico-reflexivas de artistas, configurando-se como um período de constituição de um fazer/pensar continuado.

As experiências conceitualistas são comumente pensadas pelo predomínio da ideia sobre o objeto (FREIRE, 1999). No entanto, entendemos a inseparabilidade entre estas duas categorias, objeto e ideia, como atributo conceitualista basilar. Percebemos o objeto como uma formulação material que sintetiza as problemáticas postas em ação por suas propositórias. A liberdade de meios (ações corporais, objetos, vazios, fotografia, xerox, ação, serigrafia, colagem, zine, cartaz, grafite, intervenção urbana, etc.), ressalta uma crítica direcionada às categorias fundadas pela tradição moderna/colonial: “O vocabulário clássico que define a produção artística dentro de categorias já repertoriadas, como pintura, escultura, desenho, gravura, deve ser reconsiderado”²⁰⁰ (ibid., p.40). O material reflexivo gerado por artistas, tanto em suas produções textuais quanto nas formulações práticas, aponta para um processo de ruptura com as instituições assentadas no paradigma da modernidade/colonialidade.

Em seus aspectos formais, as propostas apontam à dissolução do valor dado à autoria, à originalidade, à dimensão aurática da arte, à obra enquanto objeto para contemplação, ao museu como espaço privilegiado para a exibição, à arte como resultado plasmado em objeto fetichizado e capitalizável, como fruto do gesto virtuoso do artista, etc. De forma geral, na América Latina, a preocupação em torno da atividade de recepção guiou a experimentação de artistas que investigavam as potências comunicacionais (CAMNITZER, 2008), com enunciados que visavam a difusão de ideias de forma simples e objetiva e ou vivenciais/sensoriais. Nas palavras da crítica e curadora porto-riquenha Mari Carmen Ramírez (2001, p.377), propostas com “enfoque perceptual-cognitivo [...] com o objetivo de expor e impugnar atitudes conformistas [...] deslocando a ênfase do objeto em si para levar à participação ativa (tátil, visual ou corporalmente) do espectador”²⁰¹.

As questões em torno dos processos de recepção na arte foram

200 Não podemos deixar de considerar que as próprias categorias deixam de apontar para um modo de fazer único e tradicional. Pensar pintura após a arte conceitual deixou de estar conectado simplesmente com a tela de cavalete. A ampliação dos significados das próprias terminologias aponta ao extravasamento próprio da arte contemporânea.

201 “[...] enfoque perceptual-cognitivo que aplicaron tanto a individuos como a la sociedad como un todo, con el objetivo de exponer e impugnar actitudes conformistas. Este tipo de propuesta [...] disloca el énfasis en el objeto en sí para llevarlo a la participación active (táctil, visual o corporalmente) del espectador” (RAMÍREZ, 2001, p.377).

exploradas de distintos modos por artistas posteriormente vinculadas aos conceitualismos. Não raro, os escritos em torno da arte conceitualista partem das mudanças relativas aos lugares de artista e de espectador. Nas palavras da pesquisadora brasileira Cristina Freire (1999, p. 30):

[...] a transitoriedade dos meios rejeita, pelo menos num primeiro momento, a perenidade museal, invoca o processo, mais do que a estaticidade do objeto artístico como modus operandi da arte, convoca antes à participação do que à passiva contemplação. Todo o sistema da arte que inclui artista e público, passando pelas instituições tradicionais como as galerias e museus, que legitimam a produção artística, é questionado através dessas poéticas.

A transformação do entendimento do lugar de espectador na relação com a obra de arte conecta-se diretamente com o momento político atravessado. Ao compreender a experiência estética como parte da constituição do acontecimento artístico, integra-se les espectadories à obra. Como vimos no fragmento *Poiesis decoloniais e participação*, a participação foi explorada com o objetivo de retirar a pessoa espectadora de uma posição de ‘contempladora passiva’ e possibilitar sua atuação por meio da comunicação e/ou vivência. Mari Carmen Ramírez (2001) identifica o deslocamento da importância dada ao objeto em si para a participação sensível de espectador como um dos denominadores comuns das práticas conceitualistas na América Latina.

Como vimos, a articulação entre participação e ação encontra nas reivindicações de artistas das décadas de sessenta e setenta momentos de efervescência. Por um lado, por se tratar de um período em que a atividade crítica e criativa realizava-se, grande parte das vezes, em produções coletivas com projetos como o *Mitos Vadios* (1978) no Brasil, o *Arte Destructivo* (1961) e *La Menesunda* (1965) na Argentina, *Para no morir de hambre en el arte* (1979) no Chile, diversas propostas da *Generación de los grupos*, atuante no México na década de 1970, ou até as ações de guerrilha Tupamaros, no Uruguai (se concordarmos com a abordagem estética de Luis Camnitzer acerca do movimento). Mas, principalmente, pelo desenvolvimento intelectual conectado ao encabeçamento de ações, um pensamento crítico que mobilizava realizações²⁰².

202 Como refletem Longoni e Mestman (2010, p.37), “la misma dimensión autoritaria del régimen presiona hacia la unificación en un mismo lugar de oposición a diversos grupos culturales que asumieron en términos políticos más radicales su enfrentamiento al gobierno”.

A coletivização das produções entre artistas refletia-se também no modo como os centros de arte realizavam suas mostras e exposições, como reflete Cristina Freire (1999, p.26), “Naquele momento, a rede torna-se mais significativa que cada um isoladamente”. Em um momento marcado pela repressão das liberdades criativas e expressivas, a dissolução da autoria no corpo coletivo era também uma tática de sobrevivência. Ao mesmo tempo, a coletivização problematizava o próprio campo da arte: “vinculado ao questionamento do estatuto da arte e do artista, aparece em alguns casos uma recusa à figura de criação individual para passar a envolver uma instância coletiva (e até anônima) que muitas vezes inclui ao próprio espectador”²⁰³ (LONGONI; MESTMAN, 2010, p.60).

As experiências conceitualistas desenvolveram-se no período correspondente a uma série de golpes militares que começaram em 1954 com a interferência dos Estados Unidos nos governos da Guatemala e do Paraguai. Na totalidade dos casos, testemunhamos estratégias de regulação que tinham como finalidade a manutenção do capitalismo como padrão de poder mundial alimentado não somente pela exploração da força de trabalho, mas da própria vida (ROLNIK, 2018a). Assim, o estabelecimento de regimes de exceção é acompanhado de argumentos que os legitimam tornando possível sua manutenção, como identifica Boaventura de Souza Santos (2009, p.36):

Direitos humanos são desta forma violados para poderem ser defendidos, a democracia é destruída para garantir a sua salvaguarda, a vida é eliminada em nome da sua preservação. [...] linhas que definem as fronteiras como vedações e campos de morte, dividindo as cidades em zonas civilizadas [...] e zonas selvagens, e prisões entre locais de detenção legal e locais de destruição brutal e sem lei da vida. (SANTOS, 2009, p.36)

No campo artístico, as estratégias de vigilância e censura às manifestações simbólicas geraram o estancamento de experiências em desenvolvimento, assim como o exílio de artistas que viram suas vidas ameaçadas pela violência do Estado, nas palavras de Nelly

Em outras palavras, como contraposição às medidas de autoritarismo, as agrupações uniam-se com um objetivo em comum e encabeçavam estratégias de levante por meio da cooperação e da criação.

203 “vinculado al cuestionamiento del estatuto del arte y del artista, aparece en algunos casos un rechazo de la figura de la creación individual para pasar a involucrar una instancia colectiva (y hasta anónima) que muchas veces incluye al propio espectador” (LONGONI; MESTMAN, 2010, p.60).

Richard (2007, p.25): “O controle político-administrativo da expressão pública mediante restrições impostas à linguagem e a sus estruturas de comunicação sócio-culturais, foi a maneira mais eficaz que adotou o regime para manter a produção de sentido sob vigilância”²⁰⁴. Por outro lado, o período assistiu a ações de insurgência que contrariavam a ordem imposta. Fora dos espaços da arte oficial, les artistas buscaram e inventaram outros; não havendo financiamento para seus projetos, criaram com materiais ordinários; não podendo manifestar suas ideias, inventaram novos recursos discursivos; não podendo fazer sozinhos, convidaram espectadores à ação gerando estratégias simbólicas de politização.

Ao observar as produções realizadas na América Latina, fora dos centros como Nova York e Paris, Camnitzer encontra na afirmação incisiva do ‘latinoamericanismo’ uma marca particularizante. Coincidem, na visão do autor (CAMNITZER, 2008, p.16), “alguns dos temas, como o desafio às instituições e a desmaterialização”²⁰⁵. Para Camnitzer (2008, p.14), “na periferia a política estava sim incluída. Fato este que criou uma grande separação entre centro e periferia [...] não importavam as questões estilísticas e, por tanto, produziu estratégias conceitualistas que sublinhavam a comunicação”²⁰⁶. Sua abordagem parte do termo ‘contextualização’ como mote para o pensamento em torno aos conceitualismos. As transformações formais respondiam a necessidades reais, modos de fazer orientados por estratégias de sobrevivência e necessidade de comunicação somente possíveis com a criação de brechas de resistência.

Jaime Vindel (2008), bem como outros teóricos dedicados às relações entre arte e política, opõe-se a esta ‘generalização’ nas definições dos conceitualismos em suas distinções à arte conceitual anglo-saxã. O pesquisador do conceitualismo na Argentina (VINDEL, 2008, p.10) nota em certas afirmações, uma “manobra teórica orientada à valorização positiva das práticas conceitualistas argentinas

204 “El control político-administrativo de la expresión pública mediante restricciones impuestas al lenguaje y a sus estructuras de comunicación socio-culturales, fue la manera más eficaz que adoptó el régimen para mantener a la producción de sentido bajo vigilancia” (RICHARD, 2007, p.25)

205 “algunos de los temas, como el desafío a las instituciones y la desmaterialización” (CAMNITZER, 2008, p.16).

206 “en la periferia la política sí estaba incluída. Este hecho creó una gran separación entre centro y periferia [...] no le importaban las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjo estrategias conceitualistas que subrayan la comunicación” (CAMNITZER, 2008, p.14).

e/ou latino-americanas em oposição às anglo-saxãs”²⁰⁷. Um dos pontos enfaticamente postulados está na relação entre os conceitualismos e as questões ideológicas, na dissolução da arte no ativismo político, expresso no encontro arte e vida. O pesquisador argentino Fernando Davis (2008), em consonância a Vindel, afirma, a respeito das produções realizadas desde a periferia, que estas foram postumamente pensadas e rotuladas a partir da chancela do ‘conceitualismo ideológico’.

Também contrária à visão dos conceitualismos a partir do ‘rótulo’ ideológico, Suely Rolnik (2009, p.103) afirma que “chamá-lo de ‘ideológico’ ou ‘político’ é um modo de denegar o estado de estranhamento que essa experiência radicalmente nova produz em nossa subjetividade”. A autora percebe na dimensão micropolítica (de incidência nas esferas mais sutis da experiência, dos efeitos do mundo sobre nossos corpos, também chamada de corpo vibrátil) a potência das experiências artísticas conceituais, por mais que o que as convoque e mobilize seja de ordem macropolítica.

O ponto de vista da pesquisadora, assim como de Vindel, de Davis e outros pensadores, contribui para o tensionamento desta chancela, o que evidencia a complexidade da abordagem destas práticas. Para nós, reconhecer nas propostas seu caráter político não visa, necessariamente, “marcar supostamente sua diferença” (ibid.); ou mesmo gerar sua “valorização positiva” (VINDEL, 2008, p.10). O problema instaura-se quando esta perspectiva de pensamento torna-se uma etiqueta do chamado ‘*activo periferia*’, da ‘arte latino-americana’ como um ‘selo’ para o mercado e, assim, afastada de seu devir revolucionário, ou bem, quando há leitura dos conceitualismos como movimento derivativo, guiado pela arte conceitual.

Movimentos de resistência e aderência geram diálogos que reconfiguram as leituras acerca das manifestações da metade do século XX, assim como suas reverberações nas propostas artísticas contemporâneas. Como identifica Mari Carmen Ramírez (2001, p.376), a década de noventa “corresponde à institucionalização do conceitualismo seja como mercadoria de alto preço ou bem como língua franca dos circuitos artísticos globais”²⁰⁸. É com a finalidade de intervir nesse contraditório processo de institucionalização e suas

207 “maniobra teórica orientada a la valoración positiva de las prácticas conceptualistas argentinas y/o latino-americanas en oposición a las anglosajonas” (VINDEL, 2008, p.10).

208 “corresponde a la institucionalización del conceptualismo ya sea como mercancía de alto precio o bien como lengua franca de los circuitos artísticos globales” (RAMÍREZ, 2001, p.376).

consequências que nasce a *Red Conceptualismos del Sur*²⁰⁹. Desde 2007, a rede reúne investigadores que, com suas pesquisas, unem forças com o propósito de reativação da potência de levante dos trabalhos conceitualistas. Agem contra seu apaziguamento e emudecimento pelos vários mecanismos de controle e produção das subjetividades, representados tanto pelo poder estatal como pelos espaços de circulação da arte. Em texto de apresentação, a rede se declara como um:

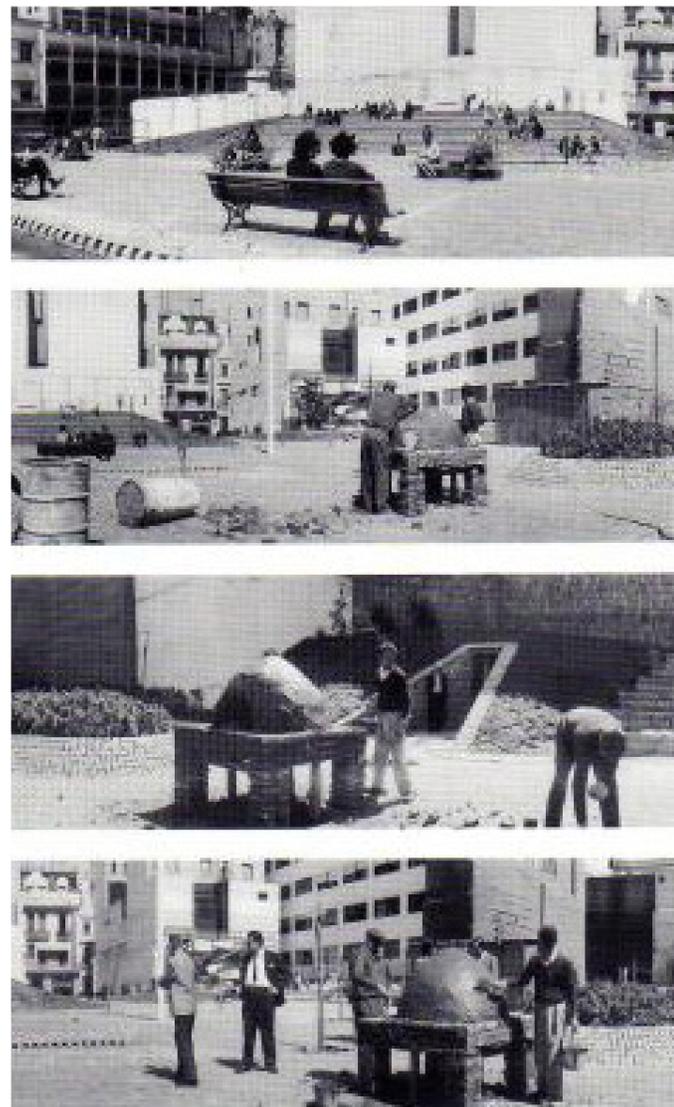
[...] grupo de investigadores e investigadoras preocupados e preocupadas pela necessidade de intervir politicamente nos processos de neutralização do potencial crítico de um conjunto de práticas conceituais que tiveram lugar na América Latina a partir da década de sessenta [...] considera que, da mesma maneira que sucedeu com outros projetos emancipatórios, a potência revulsiva das ditas 'práticas conceituais' foi desarticulada pela força da violência do Estado. (RED....2007)

À desarticulação produzida pelos mecanismos de repressão, seguiu-se a absorção das práticas pelas instituições da arte. Por um lado, visibilizando-as, por outro, 'emoldurando-as' a modelos estéticos criticados pelas propostas em seu nascedouro. Longoni (2015, p.256) convida-nos a questionar o potencial disjuntivo de tais ações no presente e a refletir: "Como transitamos o paradoxo da entrada no museu ou na história da arte dos escassos restos ou registros parciais de produções coletivas que se auto excluíram explicitamente do circuito internacional da arte²¹⁰. Ao mesmo tempo em que a institucionalização neutraliza a potência revulsiva presente nas formulações conceitualistas participativas, também agrega valores

209 A *Red Conceptualismos del Sur* atua como plataforma de difusão de informações não somente do campo da arte, senão dos campos político e social com foco na América Latina. Há mais de dez anos realiza seminários, manifestações, encontros, intervenções e afins, além de disponibilizar o acesso a arquivos e documentação de experiências artísticas, principalmente, das décadas de sessenta, setenta e oitenta. A plataforma é integrada por investigadores de diversos países da América Latina. O propósito de reativação crítica das propostas conceitualistas assenta bases no reconhecimento dos propósitos revolucionários destas práticas. É, então, a partir do reconhecimento da dimensão política das práticas estéticas que a red opera disponibilizando arquivos e documentos, bem como no desenvolvimento e divulgação de reflexões ao redor do tema. Site da plataforma: <https://redcsur.net/>.

210 "¿Cómo transitamos la paradoja del ingreso al museo o a la historia del arte de los escasos restos o registros parciales de producciones colectivas que se autoexcluyeron explicitamente del circuito internacional del arte? ¿Es posible salirse de la encerrona de la canonización, para que estos acontecimientos pasados se vuelvan críticamente sobre nuestro tiempo?" (LONGONI, 2015, p.256).

Fig. 75
 Construcción de un horno popular para hacer pan (1972)
 Fonte: Archivo Vivo Dito.
 Disponível em:
<http://www.vivodito.org.ar/node/114>.



A proposta aconteceu durante o *Arte e Ideología do CAyC al aire libre* (1972), isto é, fazia parte de um projeto maior dedicado à saída da arte do espaço institucional. Ao mesmo tempo, a ação não se inscrevia em nenhuma disciplina artística, fundamentava-se no deslocamento de um objeto/ação de seu contexto cotidiano para a urbe. A conversa com os participantes, explicação da construção do forno, etc., fazia parte do programa da ação.

de exibição/exposição que tanto as trazem para o presente, quanto respondem a interesses discursivos/políticos.

O entendimento das práticas conceitualistas em seu posicionamento anti-institucional torna-se central no pensamento sobre as *aesthesis* de meados do século XX, pois como reflete Suely Rolnik (2018a, p. 139) sobre as rupturas da arte a respeito das instituições: "é inerente ao modo de operação micropolítico buscar libertar esse exercício o mais que se puder desse seu confinamento, o suficiente para que ele se reative nas demais práticas da vida social". Nesse sentido, vale retomar as palavras do artista argentino Juan Pablo Renzi (2010, p.168) quando aborda a necessidade do projeto vanguardista argentino de "realizar-se fora do circuito institucional burguês"²¹¹, pois "a obra com estas características desaparecerá, deixará de existir quando a transportem a uma instituição" (ibid.)²¹².

Na Argentina, um projeto emblemático para o pensamento ao redor de ações realizadas fora do espaço da 'arte', como gesto de ruptura, é *Construcción de un horno popular para hacer pan ou Horno de Pan* (1972, fig. 75) de Victo Grippo (1936-2002), Jorge Gamarra (1939) e A. Rossi (trabalhador rural convidado). Os três reuniram-se para a construção de um forno de barro, em seguida assaram pães no espaço público e posteriormente partilharam com transeuntes na praça Roberto Arlt, em Buenos Aires. O diálogo entre tradição e denúncia foi realizado por meio de uma ação de caráter efêmero que sobrepôs um elemento rural a um entorno urbano. A 'obra' não era o forno, ou os pães distribuídos, eram ambos e nenhum, já que era na dimensão político-discursiva do ato que residia sua razão de ser. A ação condensa múltiplas dimensões de sentido, sendo também uma crítica à arte encerrada em galerias, cada vez mais intelectualizada e afastada da vida.

De forma geral, "muita imaginação dedicou-se à invenção de estratégias para realizar a utopia de reconectar arte e vida ao longo do século XX", como atesta Suely Rolnik (2002, p.173). Este pressuposto é particularmente relevante no contexto latino-americano, e encontra-se de maneira contundente em trabalhos conceitualistas em que a relação arte e política apresenta-se concomitantemente na crítica à arte institucional e à realidade vigente: "O espaço da arte confunde-se com o espaço da vida" (MORAIS, 1970a, p.5). Com gestos de negação aos espaços legitimados da

211 "debe realizarse fuera del circuito institucional burgués" (RENZI, 2010, p.168)

212 "la obra con estas características desaparecerá, dejará de existir en cuento la transplante a una institución" (RENZI, 2010, p.168)

arte ou levando o cotidiano para dentro dos museus e galerias - com “ações decolonizadoras aproveitando-se da história da arte, assim como dos museus, e do teatro”²¹³ (MIGNOLO, 2010b, p.12) - os artistas anunciam que o “museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (OITICICA, 1986, p.103).

O emblemático *Do Corpo à Terra* (1970), coordenado pelo crítico e historiador Frederico Morais, reuniu uma série de ações no espaço urbano de Belo Horizonte, convocando movimentos de resistência e mobilização social que extrapolassem os muros dos museus para reclamar o espaço público como espaço social. O evento ocorreu de forma integrada à exposição *Objeto e Participação* - também com curadoria de Morais e realizada no interior do Palácio das Artes - e marca um período de intensa experimentação artística no Brasil²¹⁴. Entendendo a própria crítica como forma de criação, Frederico Morais (1970b, p.5) compôs um manifesto como parte do evento em que afirmava a importância da arte em sua integração com o corpo e com a cidade e chamava atenção à responsabilidade do Estado a respeito desta:

A afirmação pode ser temerária. Mas tenho para mim que não existe a ideia de Nação, sem que ela inclua automaticamente a ideia de arte. A arte é parte de qualquer projeto de Nação, integra a consciência nacional. Noutro sentido, pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade [...] o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade [...] Cabe ao governo, portanto, criar condições efetivas para que ‘o desejo estético do corpo social’ se realize plenamente.

Entre os elementos destacados no manifesto de Morais estão a arte, a liberdade artística, a necessidade de ocupação dos espaços urbanos, a responsabilidade do governo frente a estas questões, e repetidas vezes, o corpo. Presente no título do evento, *Do Corpo à Terra*, assim como em seu manifesto e em diversas elaborações teóricas em torno dos conceitualismos, o corpo é canal, suporte, objeto e deflagrador de ações: “É preciso recuperar ou retomar o corpo. E a terra. Entre ambos vive o objeto. [...] O corpo envolvido e envolvendo-se com os elementos naturais, com o estrutural básico da vida. O corpo reaprendendo tudo, como instrumento de uma nova cartilha” (MORAIS, 1970b, p.8). A centralidade do corpo nos escritos de Morais pode ser encontrada em outra publicação do mesmo ano, como em

213 “acciones decolonizadoras agarrándose, como podría decirse, de la historia del arte y de los museos, y del teatro” (MIGNOLO, 2010b, p.12).

214 A realização do evento *Do Corpo à Terra*, inscreve-se a uma série de mostras realizadas desde o ano 1965, com *Opinião 65*, que tinham como foco o estímulo e difusão de práticas artísticas experimentais. Entre eles, podemos citar os *Domingos de Criação*, *Salão da Bússola*, *Arte na Rua* (Hélio Oiticica), *Opinião 66*, em 1969 com a bienal do ‘boicote’.

Contra a arte afluyente: O corpo é o motor da “obra” (1970).

No texto, o crítico mineiro aponta a necessidade da “energia do corpo humano na arte e na guerra” (MORAIS, 1970a, p.59), tornando o corpo presente e arrancando as roupas para “chegar ao sangue”. O autor reflete sobre a necessidade do ser humano voltar-se para o corpo em uma época marcada pelas consequências da proliferação dos meios tecnológicos, identificadas por ele como mecanismos de alienação dos sentidos e do próprio corpo, na coisificação, no distanciamento entre os sujeitos, etc. Seguindo estas constatações, Morais manifesta que “a contestação da arte afluyente deve ser, sobretudo, tarefa do terceiro mundo, da América Latina, de países como o nosso” (ibid.). Assim, percebemos que convivem, na visão do autor, a saída da arte dos espaços legitimados, a preeminência da ideia nas proposições e a ação do corpo como modo de resistir para, assim, contestar a arte ‘afluyente’, em outras palavras, ações de resistência à arte hegemônica.

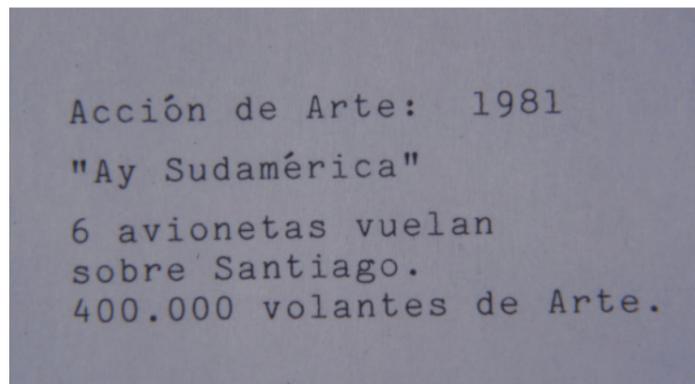
As perspectivas contidas nestes documentos encontram pontos de convergências com diversos eventos das décadas de 1960, 1970 e 1980 anteriormente estudadas, assim como o Jovem Arte Contemporânea (JAC) entre 1963 e 1974; a Nova Objetividade Brasileira (1967), *Opinião 65* e *Opinião 66*, a *Semana de Arte Avanzado* (1967); as mostras e exposições do CAyC como *Hacia un perfil de Arte Latinoamericano* (1972), *Arte e Ideología* (1974) na Argentina, entre outros. Além dos eventos, múltiplos escritos analisam as proposições artísticas desse momento como marcos para a reflexão em torno da crise da narrativa histórica ‘oficial’, a exemplo do exame que Nelly Richard (2007, p.133) realiza acerca da ‘avanzada’ no Chile:

A noção de sujeito que essas novas obras põem em cena deixou de ser plena e unitária. Já não é o sujeito inexpugnável de uma vontade de história que ainda confia na coerência de suas ideias e na garantia de uma verdade última. No Chile pós-golpe, essa verdade ideal entrou em colapso vital porque os marcos de apreensão do real ficaram inteiramente abalados pela fratura histórica. As obras expressam a falta de articulação de um eu que carece de correlatos fixos de sentido e cujas categorias subjetivas flutuam entre processos de identidade mutantes e reversíveis.²¹⁵

215 “La noción de sujeto que esas nuevas obras ponen en escena ha dejado de ser plena y unitaria. Ya no es el sujeto inexpugnable de una voluntad de historia que aun confía en la coherencia de sus ideales y en la garantía de una verdad última. En el Chile post-golpe, esa verdad ideal entró en colapso vital porque los marcos de aprehensión de lo real quedaron enteramente remecidos por la fractura histórica. Las obras expresan la inarticulación de un yo que carece de correlatos fijos de sentido y cuyas categorías subjetivas fluctúan entre procesos de identidad todos ellos mutantes y reversibles” (RICHARD, 2007, p.133).

DA EXPERIÊNCIA DE PROPOSITORE À VIVÊNCIA DE 'ESPECTADORE': PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA

Na 'acción de arte' *Ay Sudamérica* (fig. 76 e 76b), os integrantes do CADA (*Colectivo Acciones de Arte*), imprimiram 400.000 panfletos contendo um manifesto que abordava a relação entre arte e sociedade - criticando a ideia de arte como realização de um artista/gênio/criador - e lançaram nos céus no Chile utilizando seis aviões - referência ao bombardeio do golpe militar em 1973. No manifesto, a declaração de seu propósito na constituição de uma arte participativa e orientada às transformações das condições de vida da sociedade de forma conjunta e criativa:



▼ Fig.76 e 76b
Ay Sudamérica, CADA
Fonte: Archivo CADA
Disponível em:
<<http://www.archivosenuso.org/cada/accion>>.

Programa da ação e registro dos aviões nos céus de Santiago. A proposta era um convite ao trabalho coletivo sobre a felicidade de todos: "la única gran aspiración colectiva/su único desgarró/un trabajo en la FELICIDAD" (CADA,1981)

Nós somos artistas e nos sentimos participando das grandes aspirações de todos, presumindo hoje com amor sul-americano o deslizar-se de seus olhos sobre estas linhas. *Ay Sudamérica!* Assim, conjuntamente construímos o início da obra: um reconhecimento de nossas mentes; desmanchando os ofícios: a vida como um ato criativo... essa é a arte/a obra/este é o trabalho de arte ao qual nos propomos²¹⁶ (CADA, 1981).

Este trabalho do CADA, como outros anteriormente abordados, explicita o convite à ação criadora como meio de gerar gestos de resistência por meio da arte. Resistência que se dá, por um lado, pela

216 "Nosotros somos artistas y nos sentimos participando de las grandes aspiraciones de todos, presumiendo hoy con amor sudamericano el deslizarse de sus ojos sobre estas líneas. *Ay Sudamérica*. Así, conjuntamente construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes; borrando los oficios: la vida como un acto creativo... ese es el arte/la obra/este es el trabajo de arte que nos proponemos." (CADA, 1981)

potência de testemunho, da denúncia da violência e visibilização da opressão experienciada, por outro, por sua sede por revolução. O coletivo propõe um trabalho coletivo sobre a felicidade e ampliação dos espaços de vida: "a vida como ato criativo" (ibid.). As ações participativas aqui investigadas são convites à atos *corpóliticos* que tangenciam o conceito de *estéticas de la re-existencia* do pesquisador colombiano Adolfo Albán Achinte (2012, p.292): "estéticas de resistências promovem descentramentos, pontos de fuga que permitem visualizar cenários de vida distintos, divergentes, disruptivos, na contracorrente das narrativas de homogeneização cultural [...]"²¹⁷.

Também a série de Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), se propunha como ação de resistência ativando modos de recepção diferenciados. No projeto *Coca-Cola* (1970), Meireles estampou em garrafas de vidro do refrigerante frases como *Yankees go home!*, um instrutivo para a realização do *coquetel molotov*, assim como o conceito mesmo do projeto, incitando sua realização por terceiros (dimensionando-se, assim, como *probjeto*): "Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação"²¹⁸. Os objetos com a intervenção do artista circulavam de forma anônima e autônoma, inserindo-se no cotidiano de forma clandestina. O projeto de Meireles desobedece às dinâmicas capitalistas de circulação de bens, parasitando-as em benefício próprio. Estas características são identificadas pelo teórico Alex Alberro (1999, p.140) como marcas da radicalidade discursiva presente na arte conceitual latino-americana, lançando mão de "sentimentos anticolonialistas e antiimperialistas"²¹⁹.

Percebemos nestas propostas o compromisso com o horizonte de onde emergem, respondendo com elaborações surgidas na relação sujeito-mundo. Nas palavras do artista argentino Juan Pablo Renzi (2010, p.166) "[...] se uma intuição ideológica era suficiente para o artista que trabalhava com problemas gerais da realidade [...] não é para o tipo de obras e ações que nos propomos"²²⁰. Assim, é da profunda

217 "estéticas de re-existencias son las del descentramiento, las de los puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural [...]" (ACHINTE, 2012, p.292).

218 Uma das frases gravadas utilizando a técnica de decalque com tinta branca vitrificada em garrafas de coca-cola no Projeto *Coca-cola*, parte do *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles (1970).

219 "Underpinning this view was a social and political movement that sought to counter the dominant hegemonic practices by appealing to anti-colonial and antiimperialist feelings." (ALBERRO, 1999, p.140)

220 "[...]si una intuición ideológica era suficiente para el artista que se planteaba problemas

experiência des artistas qque as ações são geradas, constituindo-se como ações situadas (na dimensão de situação como proposta por Andrea Giunta).

A segunda tendência geral das proposições latino-americanas, identificada por Camnitzer – sendo a primeira a comunicação - diz respeito à recepção das propostas, projetos artísticos que pretendiam gerar vivências por meio de experiências artísticas não restritas à visão e fora de espaços convencionais. Como vimos, o privilégio dado aos discursos visuais começa a ser tensionado por artistas no desejo de incitar a implicação de espectador na transformação da vida e do mundo. Como atesta Ana Casal (2020, p.40): “A visão [...] impõe distância – fica do lado dos termos dominantes. Os outros sentidos, por sua vez, ficam do lado subalternizado dos binarismos. Não implicam distanciamento: o tato, o gosto, o olfato, nos envolvem com o mundo, nos aproximam [...]”²²¹. É do desejo de aproximação com o mundo que les artistas buscam estratégias de ativação ‘supra-sensorial’. Para nós, estas proposições operam promovendo um acesso sensível a resistências micropolíticas e, assim, na liberação das *aesthesis*.

Propostas como as já citadas *Horno de pan*, *Ay Sudamérica* e *Inserções em circuitos ideológicos*, sugerem outro tipo de comportamento para a pessoa espectadora. Como reflete Cristina Freire (1999), estes projetos apresentam outra ordem de pensamento sobre si e sobre o objeto de arte, assim como acerca do papel de espectador e de propositore dentro dessa nova modulação do fazer artístico. A vivência como parte do desenvolvimento das poéticas vai de encontro às condições de recepção pautadas em condutas normatizadas. Como descreve Freire ao abordar o MOMA (*Museum of Modern Art*):

Tudo isso se traduz também no espaço neutro da galeria e nas normas de conduta que sugerem uma atitude quase ritual frente às obras expostas, reafirmando uma certa teologia da arte. Sem referências ao mundo exterior, a eternidade é evocada. O visitante, ritualisticamente, deve anular seus demais sentidos: falar baixo, não tocar, mover-se lentamente. (FREIRE. 1999, p. 43)

generales de la realidad [...] no lo es para el tipo de obras y acciones que nos proponemos” (RENZI, 2010, p.166).

221 “La vista [...] impone distancia – queda del lado de los términos dominantes. Los otros sentidos, en cambio, quedan del lado subalternizado de los binarismos. Estos no implican distanciamento: el tacto, el gusto, el olfato, nos involucran con el mundo, nos acercan [...]” (CASAL, 2020, p.40).

É no contraste à padronização do comportamento do público que artistas propõem vivências sensoriais, estimulando a ‘supra-sensação’, assim como a participação ‘efetiva de espectador’. Ao reconhecer que “A estética decolonial parte da consciência de que o projeto moderno/colonial implicou não apenas um controle da economia, do político, do conhecimento, mas também o controle sobre os sentidos e sobre a percepção”²²² (MIGNOLO, VÁZQUEZ, 2013), entendemos estas experiências como provocadoras de práticas de descolonização dos próprios sentidos, das *aesthesis*. O fragmento *Poiesis decoloniais e participação* da tese centra-se nesta especificidade: ações que requerem o envolvimento físico e criador gerando transformações nas propostas artísticas e, principalmente, a partir delas. Nestas, percebemos o corpo como protagonista de um modo de fazer e construir política na arte, corpo que experimenta, que vivencia. Corpos que se fazem presentes e convidam à presença num período marcado por ausências e repressões. *Ay Sudamérica* e *Inserções em circuitos ideológicos* são ações de resistência à essas situações de opressão, explicitando a definição de resistência de Ileana Diéguez Caballero (2007, p.175):

A resistência não é um conceito abstrato, é uma prática específica que se desenvolve na esfera social, cultural, ética e política: implica irremediavelmente práxis de corpos e sujeitos. Penso que a resistência inclui hoje a emergência de formas liminares de existência e ação, essencialmente efêmeras e anárquicas²²³.

Deste modo, compreendemos que as ações de resistência operam num duplo vetor: visibilizando as situações de abuso da vida, resignificando e agindo sobre o mundo no intuito de transformá-lo. Vimos que a irrupção de práticas com estas características deu-se em resposta a uma situação social limite, em que os artistas posicionaram-se na elaboração de enunciados e experiências/vivências com forte vínculo contextual, potência de coletivização, participação para a criação e revolução a partir da arte. Como atesta Nelly Richard na abordagem em torno às propostas artísticas da *Escena de Avanzada* chilena:

222 “Decolonial aestheSis starts from the consciousness that the modern/colonial project implied not only a control of the economy, the political, the knowledge, but also the control over the senses and perception” (MIGNOLO, VÁZQUEZ, 2013).

223 “La resistencia no es un concepto abstracto, es una práctica específica que se desarrolla en la esfera social, cultural, ética y política: implica irremediavelmente práxis de cuerpos y sujetos. Penso que la resistencia incluye hoy la emergencia de formas liminales de existencia y acción, esencialmete efimeras y anárquicas.” (DIÉGUEZ-CABALLERO, 2007, p.175)

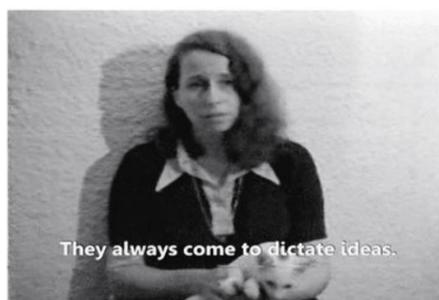
Imediatamente após o golpe, o político é condenado como discurso, prática e representação. O campo artístico passa então a constituir-se num espaço substitutivo e compensatório que possibilita o reagrupamento das falas fraturadas em torno à memória de tudo o que o regime militar queria apagar [...]. A arte cumpre nestes anos de violência e escuridão a função básica de reconsolidar os nexos de pertencimento e adesão comunitárias ao passado obliterado²²⁴ [...].

Os projetos artísticos respondiam a estas circunstâncias valendo-se de múltiplos recursos e, em grande parte, o corpo agia como catalisador poético para a manifestação da indignação frente às condições antidemocráticas estabelecidas. A produção de Anna Bella Geiger é exemplo de gesto de resistência que gera fissuras no campo artístico a partir de uma poética desobediente que explicita a colonialidade do poder, do saber e do ser.

É o caso de *Declaração em retrato nº1* (fig.77) montagem com quatro fotogramas do vídeo em que a artista declara “*I am Latin America. I am Brazilian. They take a position of colonizing us. They always come to dictate ideas.*”, proposta que data de 1974, época de governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), reivindicando sua identidade brasileira e latino-americana em enfrentamento à colonização das ‘ideias’: “*they Always come to dictate ideas*”. Também na exposição *O pão nosso de cada dia* (1979), a artista utiliza uma série de mapas para refletir acerca das tensões entre arte ‘periférica’ e ‘hegemônica’. O resgate do Brasil no período da conquista é uma constante nas propostas de Geiger, tendo como uma de suas obras mais emblemáticas *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1977). Fernando Cocchiarale (1980), identifica como aspecto central da exposição a reflexão sobre: “a cultura nacional/enraizada x cultura dependente/ colonizada/importada [...] a luta do nativo contra o alienígena”.

Ao questionarem a colonização das subjetividade e do conhecimento, as experiências conceitualistas visibilizam tanto as situações de inumanidade do momento em que se inscrevem, quanto os padrões estéticos assentados nos domínios de controle da matriz colonial do poder. Ao desobedecê-los, os expõem, desvelando as lógicas subjacentes à colonialidade do poder, do saber e do ser.

224 “Inmediatamente después del golpe, lo político es condenado como discurso, práctica y representación. El campo artístico pasa entonces a constituirse en un espacio sustitutivo y compensatorio que posibilita el reagrupamiento de las hablas fraturadas en torno a la memoria de todo lo que el régimen militar quería borrar [...] El arte cumple en estos años de violencia y oscuridad la función básica de reconsolidar los nexos de pertenencia y adhesión comunitarias al pasado obliterado [...]”. (RICHARD, 2007, p.128)



▲ Fig.77
Declaração em retrato nº1
(1974), Anna Bella Geiger
Fonte: Catálogo Mulheres Radicais, 2018, p.105.

No vídeo (16m), a artista tece uma crítica ao processo de colonização cultural e manifesta a responsabilidade de todos como agentes de transformação: “*we get the situation of being colonized [...] we are even mimetic in some way, wanting to do things as they are doing. But things can change [...] we are changing it. Some of us want to change it. In some way it will result [...]*”.

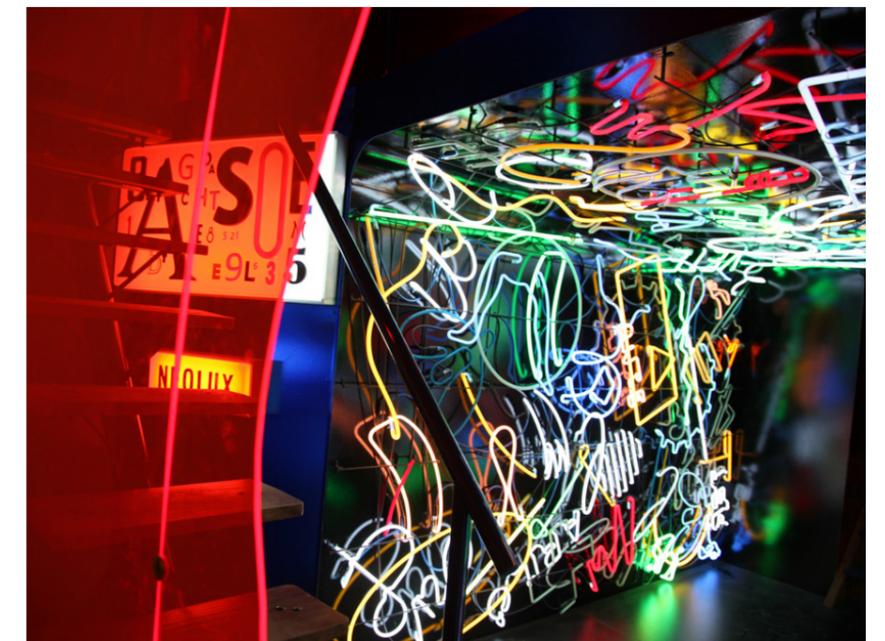


Dentre os incontáveis formatos explorados pelas centenas de artistas conceitualistas, é possível identificar recorrências poéticas relativas às temáticas abordadas, assim como aos procedimentos formais experimentados.

Como vimos, as ações participativas encontram-se, como identificam Camntizer (2008), Ramírez (2001) e Freire (1999), entre os formatos mais intensamente explorados como meios de possibilitar às pessoas ‘espectadoras’ vivências de caráter sensorial. Um emblemático exemplo de proposição com estas características - ênfase no processo, na comunicação, na experiência, na abertura poética, além das consignas de aproximação arte-vida, a anti-arte, etc. - é *La Menesunda* (1965, fig.78 e 78b) dos argentinos Marta Minujín (1943) e Rubén Santantonín (1919-1969). Os artistas propuseram um ‘circuinto-ambientação’ composto por dezesseis salas em que o ‘público’ vivenciava distintas sensações por meio de estímulos visuais, olfativos, sonoros e tácteis. Um labirinto composto por ventiladores e confetes; espumas; luzes de *led*; televisores; espelhos; câmeras; jaulas; sons; túneis; perfumes; passagens; etc. Os espectadores “ali viviam experiências que buscavam exaltar seus sentidos adormecidos²²⁵” (LONGONI, MESTMAN, 2004, p.159), rompendo com a anestesia do cotidiano e com o conservadorismo social e artístico. De acordo com Minujín:

▼ Fig.78 e 78b
La Menesunda (2015),
Marta Minujín. Registros da
remontagem da instalação.
Disponível em:
<<https://www.museomoderno.org/en/node/1046>>.

La Menesunda era uma ambientação labiríntica que intencionava tornar sensível/intensa a vivência da cidade de Buenos Aires - Calle Florida: La Manzana Loca- em seus vários estímulos e sensações, aromas, cores, texturas, ritmos, materiais, alturas, sons, músicas.



225 “There they could have experiences intended to awaken their dormant senses” (LONGONI, MESTMAN, 2004, p. 159).

A arte de hoje deve ser vivida e não deve ser observada, se você quiser dar o sentido de reafirmação da espiritualidade latente no homem. Fiz muitos happenings antes de passar para as ambientações. Tento tirar o homem do meio em que está estagnado, acidentado, levando-o a situações vertiginosamente moventes e desconcertantes, mas também renovando, para mostrar a ele que a mesma coisa que o aniquila é sua salvação, se não, ele se deixa dominar por ele.²²⁶ (MINUJÍN, 2015, p.67)

Em ações como esta, que fazem da vivência da arte um ato político, vemos a ‘dissolução da arte’ na vida como um amálgama composto pelos dois. São propostas que resistem à arte como representação da vida e dela alienada - objeto para contemplação - são expressões que encontram forma em atos insurgentes. Albán Achinte (2012) resgata o pensamento de uruguaio Luis Camnitzer para afirmar que o político na arte encontra-se não no objeto, mas no que suscita, nas palavras do uruguaio: “o sentido do artístico não está dado nos objetos [...] senão numa complexa rede de significações tecidas desde tramas e lógicas diversas, como os sistemas simbólicos, as relações econômicas, sociais e as experiências [...]”²²⁷ (CAMNITZER, 2000, p.109, apud. ACHINTE, 2012, p.92). Em síntese, estas práticas surgem de uma relação situada, desenvolvendo-se a partir de e como saberes situados.

Assim, as ações conceitualistas mostram-se como ponto nodal para a reflexão em torno da participação em seus múltiplos atravessamentos. Percebemos que as proposições partem das experiências dos artistas, instauram-se como gestos de resistência e propõem-se a gerar vivências por meio da participação. As propostas, reunidas a partir do reconhecimento de seus gestos de luta contra violências físicas e simbólicas, configuram-se como práticas de resistência uma vez que “o político da arte adquire sentido na medida em que permite refletir sobre nossas condições de existência e nos impulsiona a enfrentar os ‘medos’ de nós mesmos”²²⁸ (ACHINTE, 2012, p.289).

226 *El arte de hoy es para ser vivido y no para ser observado, si se le quiere dar un sentido de reafirmación de la espiritualidad latente en el hombre. Hice muchos happenings antes de pasar a las ambientaciones. Intentan sacar al hombre del medio que lo ha anquilosado, agrisado, llevándolo a situaciones vertiginosamente mudables y desconcertantes, pero también renovadoras, para mostrarle que en lo mismo que lo aniquila está su salvación, si no, se deja dominar por él.* (MINUJÍN, 2015, p.67)

227 *“el sentido de lo artístico no está dado en unos objetos (...) sino que es una compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, sociales y las experiencias [...]”* (CAMNITZER, 2000, p.109, apud. ACHINTE, 2012, p.92).

228 *“lo político del arte adquire sentido en la medida que permita reflexionar acerca de nuestras condiciones de existencia y nos impulse a enfrentar los ‘miedos’ de nosotros mismos”*

No paradigma da modernidade/colonialidade, a produção de conhecimentos e saberes de toda e qualquer ‘diferença’ foi inferiorizada, desqualificada e deslegitimada. Artistas mulheres como María Evelia Marmolejo (1958); Ana Victoria Jiménez (1941); Maris Bustamante (1949), Liliana Maresca (1951-1994); Anna Bella Geiger (1933); Neide Sá (1940); Anna Maria Maiolino (1942); Mónica Mayer (1954); Catalina Parra (1940); somente para citar algumas, travaram ‘batalhas’ a partir de suas inscrições corpográficas, assim como o coletivo *Grupo de Acción Gay* (Buenos Aires, 1983), *Las yeguas del Apocalipsis* (Santiago do Chile, 1987), o GANG e sua Arte Pornô (Rio de Janeiro, 1980), sobre a temática queer/kuir/cuir. As ações dos artistas e coletivos citados, atuantes durante o período ditatorial e no processo de redemocratização em seus países, manifestam os domínios da colonialidade expressos no sistema de discriminação cis-heteropatriarcal.

Esta seção desvia-se da centralidade da investigação em torno da participação para refletir sobre propostas recentes que lançam mão de recursos consagrados por fazeres conceitualistas na elaboração de ações de resistência. Nos interessa identificar como estas práticas articulam as questões anteriormente abordadas - produção de conhecimento/práticas artísticas de resistência, desobedientes e situadas - pensando em como estas encontram configurações expressivas em trabalhos atuais²²⁹. Assim mesmo, buscaremos responder às seguintes problemáticas levantadas por Adolfo Albán Achinte (2012, p.73):

O que significa hoje a reafirmação do lugar como cenário de lutas de reconhecimento e posicionamento de identidade cultural num mundo virtualizado e debilitado pelo capital financeiro sem território fixo? Será um tipo de essencialismo pensar que o lugar como espaço

(ACHINTE, 2012, p.289)”.

229 Trabalhamos três pontos de inflexão para o pensamento da ‘atualidade’. O primeiro, a década de 1990, por apresentar mudanças relativas à redemocratização dos países latino-americanos, mas principalmente pelas transformações experimentadas com a expansão das tecnologias da informação e comunicação. O segundo, a virada à esquerda, vivida por diversos países da América Latina, e no Brasil com a eleição do presidente do Partido dos Trabalhadores, Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003. O terceiro, as mudanças após o golpe de Estado que destituiu a presidenta eleita Dilma Rousseff em 2016 e a guinada à direita vivenciada pela ascensão de governos de tendências conservadoras em diversas partes na atualidade.

físico-social de construção de relações, conhecimentos e sentidos coletivos possa ser uma alternativa possível e factível em meio a tanta e suposta desterritorialização do mundo global?²³⁰

Achinte convida-nos a refletir sobre o lugar, espaço ‘físico-social’ na atualidade, e sugere seu reconhecimento como alternativa à ‘debilidade’ e instabilidade das relações sociais na contemporaneidade. As mudanças vivenciadas nas últimas décadas, geradas pela emergência das novas mídias, impactaram todas as esferas da vida. Na arte, as possibilidades de realização, comunicação, exibição e circulação ‘independente’ multiplicaram e descentralizaram as práticas. Em muitas delas, múltiplos aspectos trabalhados nas práticas conceitualistas aparecem de forma ressignificada. Desejamos observar de que forma o nexos contextual, a situação e os procedimentos formais presentes nas experiências conceitualistas de outrora reverberam nas propostas de agora. Ao compreendermos que a abordagem formal e discursiva dos projetos conceitualistas sintetiza formulações poéticas comprometidas com seu lócus de enunciação, perguntamo-nos como as práticas artísticas respondem e resistem às circunstâncias atuais e que transformações reclamam, denunciam e impulsionam com suas estratégias. Iniciaremos observando proposições que resgatam a história e reafirmam a memória do momento em que as experiências conceitualistas tiveram sua efervescência.

Com o objetivo de preservação e construção memorial, curadorias como a da BIENALSUR 2019²³¹, - *Memórias e Esquecimentos* - promove como eixo reflexivo o resgate do passado traumático das violências ditatoriais e suas sequelas no presente. Muitos são os encontros, mostras e exposições organizados com este foco como *A fabulosa alegria de viver* (1995); *MemoriAntonia* (2003); *Resistir é preciso* (2013); *Performance y Derechos Humanos* (2011); *AI-5 50 anos – Ainda*



Fig. 79
Registro da *Escola de Testemunhos* (2019), Grupo Contrafile
Disponível no perfil de facebook do grupo:
<<https://www.facebook.com/grupocontrafile>>.

Sobre a mesa é possível observarmos a construção de um relato coletivo - que inclusive extrapola o espaço da mesa e ocupa cadeiras, sintoma de um transbordar para o mundo: “Aculturação militar – muitos indígenas foram exilados – transgignização - Escola sem sentido/transformá-la em escola viva – Dar voz àqueles que foram excluídos – Tortura exemplar - Eu estou sentindo a dor agora -- mente que mente [...]”, na mesa circular múltiplas espirais desenhadas.

não terminou de acabar (2018), entre muitíssimas outras, que permitem traçar diálogos entre as práticas de hoje e de outrora, tanto em seus aspectos discursivos, quanto em suas elaborações formais.

Nas palavras do curador da última, Paulo Miyida (2018) “a intenção é pensar em que medida a violência daquele período não findou seja enquanto trauma, seja enquanto frustração, seja enquanto repetição através de ecos daquele período”²³². Destacamos a existência da *Red Conceptualismos del Sur* na organização de exposições como *Perder la forma humana. Una imagens sísmica de los años 80 en América latina, e Inventario 1965-1975: Archivo Graciela Carnevale*. Estas curadorias, resgatam práticas artísticas do período entre as décadas de 1960 e 1980 e reúnem formulações conceitualistas ‘atualizando’ seus enunciados, assim como, abrindo espaço para propostas e problematização do hoje.

Impulsionada pela situação política brasileira após o Golpe de 2016, a exposição *Meta-Arquivo:1964-1985 – Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura* (2019), reuniu um grupo de artistas para investigar a documentação de arquivos e acervos públicos e privados em torno da ditadura, parte do programa da curadora Ana Pato que busca modos de ‘tornar público o arquivo público’. O objetivo era articular esse processo à pesquisa artística, ativando a força sensível de uma historiografia outra. A ‘obra’ *Escola de Testemunhos* (2019), do Grupo Contrafile, por exemplo, partiu do arquivo de história oral da Coleta Regular de Testemunhos do Memorial da Resistência de São Paulo para criar experiências de ‘aulas-performance’. Na mesa que compunha a proposição (fig.79) era possível escutar relatos de exprees políticas e de suas familiares, enquanto os encontros eram conversas públicas com ativistas LGBTQIA++, mulheres, indígenas, negres e les espectadoras eram convidadas a intervir e criar juntas um testemunho sensível dos encontros. Tais propósitos encontram-se manifestos no Estatuto do Testemunho²³³ que compõe o material das ‘aulas-performance’ (2019):

230 “¿Qué significa hoy la reafirmación del lugar como escenario de luchas de reconocimiento y posicionamiento de identidad cultural en un mundo virtualizado y debilitado por el capital financiero sin territorio fijo? ¿Será una suerte de esencialismo pensar que el lugar como espacio físico-social de construcción de relaciones, conocimientos y sentidos colectivos pueda ser una alternativa posible y factible en medio de tanta y supuesta desterritorialización del mundo global? (ACHINTE, 2012, p.73)

231 A BIENALSUR (*Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur*) é um projeto idealizado e realizado pela instituição acadêmica argentina Universidade Federal Tres de Febrero (UNTREF), que teve sua primeira edição em 2017 a partir de uma convocatória aberta (um de sus grandes diferenciais é a abertura tanto para ampla concorrência, quanto na ausência de um eixo temático), numa proposta de integração mundial a partir da América do Sul por meio de ações em todo o mundo, gerando uma rede global de cooperação.

232 Uma visita guiada pelo curador Paulo Miyada está disponível no YouTube e é possível acessá-la pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=YY1nkn8gUv8&t=5492s>>. Acesso em 05 fev.2021.

233 Material de estudos para aulas-performance da Escola de Testemunhos. Disponível em: <https://issuu.com/grupocontrafile/docs/meta_arquivo_publicacao_contrafile_cartaz_05_final>. Acesso em 05 jan. 2021.

[...]
o testemunho é um arquivo dos vivos
vivo, o que é dito reverbera
o testemunho produz laços
e devolve afeto à história
o testemunho sabe que um galo sozinho não tece a manhã
o testemunho permite uma escuta que se traduz em arte
e nos ensina a enxergar a eterna luta pelo alargamento do mundo
o testemunho conecta passado, presente e futuro

Articulando estas temporalidades, o artista pernambucano Elilson Nascimento (1991) realiza a ação coletiva *Fa(r)dado* (2018, fig. 80) uma reflexão poética realizada após cinquenta anos do Ato Institucional nº5. A proposição consistiu em lançar mil envelopes vermelhos, desde distintos edifícios e bairros do Rio de Janeiro, carimbados com o texto do discurso antimilitarista proferido pelo jornalista e ex-deputado Márcio Moreira Alves (1936-2009) e acompanhado por referência ao estudante Marcus Vinícius de quatorze anos assassinado em 2018 por uma intervenção militar no complexo da Maré.

Resgatando também a memória das ditaduras, a instalação *La geometría de la consciencia* (2010) do artista visual Alfredo Jaar, no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* do Chile, convoca-nos a uma vivência corporal da memória a partir da exploração da presença e desaparecimento com distintos estímulos sensoriais. Jaar convida-nos a uma experiência multisensorial que, como vimos, é exploração central nas propostas conceitualistas. A obra está constituída por 500 silhuetas de chilenes, alguns desaparecidos durante a ditadura e outros não, uma declaração contundente sobre a persistência do passado. Ao entrar no espaço da instalação, que ocupa o ‘porão’ do museu, le ‘espectadore’ permanece no escuro total, referência às condições sofridas por milhares de torturados. Após um tempo na obscuridade, as silhuetas são reveladas, assim como um espelho em que podemos ver nossa imagem junto a de todas as ausências presentificadas por Jaar.

É possível perceber nas ações a utilização de recursos explorados pelas experiências conceitualistas e a preeminência na função comunicacional e sensorial. As propostas utilizam meios que outrora eram pouco convencionais para tratar de problemáticas políticas, sociais e artísticas. Fora dos circuitos artísticos também encontramos práticas insurgentes que atualizam recursos expressivos do momento de irrupção dos conceitualismos a circunstâncias sociopolíticas contemporâneas. Como identifica Rolnik (sobre a atuação dos artistas na cena contemporânea),



Fig. 80
Fa(r)dado (2018), Elilson Nascimento
Fonte: Portifolio do artista.
Disponível em:
https://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/Elilson%20_0.pdf.

“No envelope, um texto impresso e um cartão espelhado com frase serigrafada constituem dois arquivos que, embora separados por cinco décadas, refletem a proximidade entre a ditadura militar e o Brasil atual” (descrição da ação na SP-Arte, 2020)

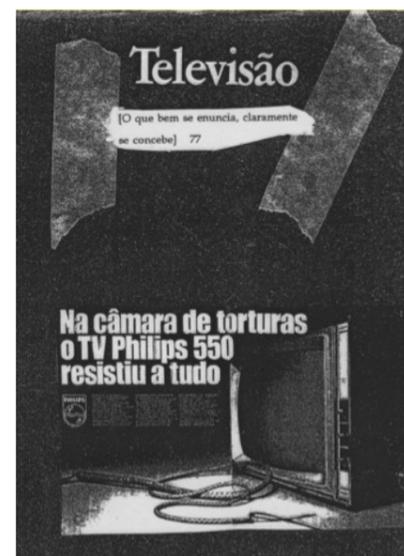


Fig. 81
Quando tombam os trovões (2014), Ricardo Burgarelli
Fonte: Revista Lindonéia #4 (2017). Disponível em:
<https://estrategiasarte.net.br/sites/default/files/lindoneia4.pdf>.

A instalação põe em tensão imagens que documentam a violência militar, às propagandas da Philips: “somente Philips pode oferecer qualidade e preço e resistir a qualquer prova. Câmara tropical. Para controlar sua resistência a elevados graus de calor e umidade. E continuar funcionando normalmente”, entre múltiplas outras pela empresa.

muitos artistas têm se dedicado a práticas que fazem da problematização desse estado de coisas a matéria prima de sua obra [...] tais práticas tendem a transbordar as fronteiras do campo da arte para habitar uma transterritorialidade onde se encontram com práticas ativistas de toda espécie – feministas, ecológicas, antiracistas indígenas, assim como os movimentos dos LGBTQI, os que lutam pelo direito à moradia e contra a gentrificação, entre outros. (ROLNIK, 2018, p.94)

É o caso das cédulas de dinheiro que circulam com as frases: “Quem matou Marielle Franco?”²³⁴, “Fora Temer”²³⁵, “Cadê o Amarildo?”²³⁶, “Lula Livre”²³⁷, entre outras. A apropriação do *Projeto Cédula*, realizado primeiramente por Cildo Meireles em 1970, responde ao objetivo comunicacional que encontra nesse formato, potência de difusão e impacto indefinível e incontrolável, baixo custo e, sobretudo, um gesto disruptivo de interpelação do espaço público. A intervenção de Meireles em notas de Cruzeiro consistiu em carimbar a pergunta “QUEM MATOU HERZOG?” e reintroduzi-las ao sistema de circulação. Em ações como estas, propositórias utilizam a própria mecânica capitalista como possibilidade de sua efetivação evidenciando a razão de ser de seu ‘como’, bem como seus ‘quando?’ ‘por quê’ ‘onde?’ e ‘para quem?’.

O mineiro, Ricardo Burgarelli (1990), na instalação *Quando tombam os trovões* (2014, fig. 81), trabalha com montagens e

234 A pergunta faz referência ao assassinato de Marielle Franco (e do motorista Anderson Pedro Gomes), durante seu mandato como vereadora da Câmara do Rio de Janeiro, no dia 14/03/2018. O atentado à Marielle, mulher, negra, homossexual, militante, foi um ataque a tudo o que ela representa, assim como às causas por ela defendidas. No momento de escrita desta seção foram presos Ronnie Lessa, sargento reformado da Polícia Militar e Elcio Vieira de Queiroz, ex-policia militar, acusados pelo assassinato da vereadora.

235 A frase disseminou-se no ano 2016, após o golpe parlamentar empreendido pelo vice-presidente peemedebista Michel Temer (preso hoje, 21/03/2019, por lavagem de dinheiro), comandado por Eduardo Cunha, à então presidenta eleita, Dilma Rousseff. Apesar da falta de legitimidade no processo de impeachment da presidenta petista, que não havia cometido crime de responsabilidade que o justificasse.

236 O desaparecimento, tortura e morte de Amarildo Dias de Souza, em julho de 2013, tornou-se símbolo da violência policial no Brasil, assim como das Unidades de Polícia Pacificadora implantadas em diversas comunidades do Rio de Janeiro.

237 A prisão política do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, ocorreu em abril de 2018, condenado em segunda instância por corrupção e lavagem de dinheiro no caso do *tríplice* em Guarujá. Desde sua prisão, diversos juristas alegam que a perseguição a Lula é resultado de uma farsa política. O ex-presidente foi impedido de participar das eleições presidenciais em 2018, apesar da solicitação do Comitê de Direitos Humanos da ONU de garantir a Lula seus direitos políticos.

Quando também o herói, não com o quê, tem o ombro de herói, não de herói, mas de herói. (Burgarelli)

manipulação de imagens para refletir sobre as narrativas e a construção da memória brasileira. Burgarelli utiliza anúncios, reportagens e documentos diversos para refletir sobre a banalização da violência, a anestesia dos sentidos gerada pelos meios de comunicação e a dispersão da informação. Como eixo de tensão a instalação exibe a infeliz propaganda publicitária da Philips de 1969, nela vê-se uma televisão de tubo acompanhada do anúncio: “Na câmara de torturas o TV Philips 550 resistiu a tudo”. O artista afirma que “esse anúncio se torna um pressuposto para a rememoração do histórico de violências e violações nas terras brasileiras desde a colonização portuguesa até o episódio de tortura e assassinato do ajudante de pedreiro Amarildo [...]” (BURGARELLI, 2016, p.12). Conectando mais de quinhentos anos de história, Burgarelli aponta o vínculo entre o processo de colonização, o período ditatorial e suas consequências na atualidade.

Com objetivo afim, María José Contreras Lorenzini realiza uma série de ações de resgate das memórias da ditadura chilena. Na ação *Nuestra Amnésia* (2014), Contreras escreveu em centenas de bolinhas de ping pong as memórias que tinha com seu pai e as histórias que ele contava sobre suas vivências na época da ditadura. A ação consistiu em ler e contar estas memórias para seu filho de quatro meses e ao público presente. Em *Aquí* (2016) a artista mobiliza a memória do assassinato de onze mulheres durante o ano de 1973, primeiros meses da ditadura militar. Contreras busca espaços pelo site *archivoschile.org*, organização que mapeia lugares em que ocorreram execuções militares. A performer permanece deitada, sozinha, vestida de vermelho, no mesmo lugar em que os corpos das vítimas foram encontrados e que não possuem nenhuma marca de memória.

Com foco na crítica à ‘autoridade e seus instrumentos’, o coletivo carioca *És uma Maluca*, desenvolveu uma performance que foi censurada²³⁸ pelo então governador, Wilson Witzel durante a exposição

238 Importante recordarmos que no lastro de uma onda conservadora que ganhou força nos últimos anos em nosso país, a peça teatral *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (2017), dirigida por Natalia Mallo, dramaturgia de Jo Clifford e atuação da Renata Carvalho (1980), sofreu diversos ataques, chegando a ser impossibilitada de apresentar-se em Salvador e Jundiá em 2017, além da tentativa de veto em outras cidades. No espetáculo, Jesus Cristo corporificado pela atriz *trans*, teve rejeição de grupos religiosos e conservadores que viam na encenação um ataque à religião. Nesta obra, fica evidenciado uma das características centrais da arte contemporânea, como identificado por Andrea Giunta (2014,p.25): “Retomar el pasado desde las imágenes del arte, analizar o poner en cuestión el estatuto de las iconografías gestadas como parte del imaginario de la nación, cuestionar sus valores, forma parte del repertorio del arte contemporáneo. Una intervención tallada desde la iconografía de los héroes. Blancos, valientes, masculinos, sus representaciones normativas se construyen sobre valores excluyentes. Los discursos oficiales

Literatura Exposta (2019) na Casa França Brasil. O trabalho do coletivo, *A voz do ralo é a voz de deus*, contava com uma instalação de seis mil baratas sobre um bueiro e um áudio com falas de Jair Messias Bolsonaro. O áudio foi confiscado, e em seu lugar les artistas colocaram uma receita de bolo - estratégia adotada por jornais na época da ditadura militar²³⁹. Já a ação prevista para o encerramento da exposição foi vetada na alegação de “descumprimento do contrato e das obrigações estabelecidas” pelo governo do estado. A proposta inicial era que duas artistas interagissem com as baratas da instalação, em alusão às torturas durante a ditadura. Com a proibição, o coletivo artista decidiu realizar uma ação-protesto na parte externa do museu. Mesmo modificando a estrutura do trabalho, este redimensionou-se, colocando em diálogo ainda mais direto o contexto atual com o período ao qual fazia referência.

Também trabalhando com a materialidade do corpo, a performer Musa Michelle Mattiuzzi (1983), apresenta, a partir de 2010, uma das ações do projeto *Merci Beaucoup, Blanco!* (fig.82). Nesta, a artista nua, utilizando somente um salto alto, pinta seu corpo negro com tinta branca. Com sua pele embranquecida, e sobre um tamborete giratório, realiza uma série de movimentos que remetem a estereótipos da mulher negra. O título da proposta faz referência à expressão utilizada na França para demonstrar gratidão, *Merci Beaucoup, Blanc*, e promove uma reflexão conectada ao racismo inerente à linguagem. O projeto é definido pela artista como um “escrito experimento fotografia performance” e atua no âmbito do ativismo político negro. Em algumas versões da ação, Mattiuzzi utiliza uma máscara de flandres conhecida também como ‘máscara de fel’. Como identifica Giunta (2014, p.33), o procedimento de resgate de imagens do passado, problematiza também o presente,

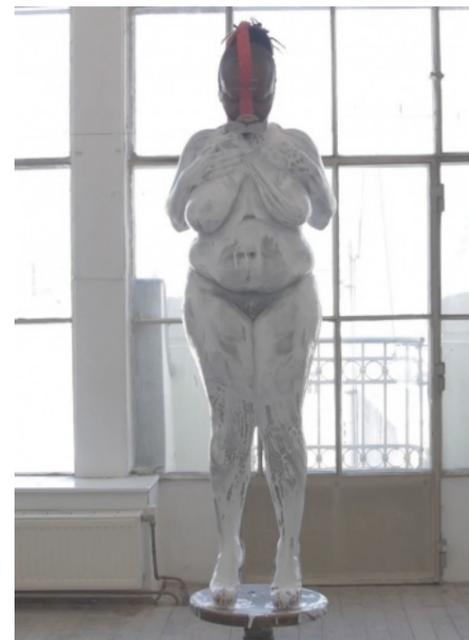


Fig. 82
Merci Beaucoup, Blanc (2010),
Musa Michelle Mattiuzzi.
Disponível em:
<<https://culturadoria.com.br/event/fit-espectaculo-merci-beaucoup-blanc/>>.

Compreendendo a linguagem como ‘caso de política’ antes de caso de ‘linguística’ - como declaram Deleuze e Guatarri (1995) – Mattiuzzi trabalha sobre o racismo da linguagem em seu próprio corpo. Ação *corpólitica* que, como nas proposições corporais das décadas de 1960 e 1970, utiliza a violência sobre o corpo como motor para a descolonização da estética.

celebran las gestas civilizatorias que arrasaron, trasladaron, conquistaron y convirtieron indígenas. El modelo de las naciones homogéneas se promocionó como el Estado de una paz sin conflictos. Las intercepciones del arte contemporáneo cuestionan estas certezas.”

239 A ubiquidade metafórica assumida como tática de resistência gerou ações como a capa do Jornal do Brasil na data da promulgação do AI-5 em 1968, um célebre exemplo das estratégias de resistência e comunicação utilizando as próprias mídias fiscalizadas pelos órgãos de censura. O jornalista Alberto Dines, responsável pela capa, lançou mão do formato da previsão do tempo para metaforizar a manchete que informava: “Governo baixa Ato Institucional e coloca Congresso em recesso por tempo ilimitado”, à esquerda, um pequeno quadrado com as seguintes frases: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos; Máx.: 38º em Brasília. Min: 5º nas Laranjeiras”. Como reflete Nelly Richard (2007, p.21) acerca destas estratégias nas obras da *Escena de Avanzada* chilena, as práticas lançam mão “del juego y la torsión con los signos [...] no sólo como recurso de sobrevivencia contra la censura y la represión del autoritarismo militar sino, además, y más complejamente, como una táctica de resistencia crítica que se oponía a toda hegemonía del significado”.

inscrevendo o passado enquanto trauma: “se estabelecem novas relações que não se ordenam através do relato da história, senão como reminiscências, emergências do passado no presente²⁴⁰”.

Dialogando também com as problemáticas em torno à exibição da alteridade, a ação *El lacandón* (2006, fig.83) de Aníbal López (1964-2014) consistiu em uma operação de visibilização da mecânica capitalista de produção e consumo do ‘Outro’ no interior do mercado da arte. A proposta do artista guatemalteco consistiu no convite e contratação de um descendente indígena, guia e fotógrafo de turismo, para que ficasse no museu sendo exibido como representante dos *Lacandon* (povo Maia do sul mexicano e do noroeste da Guatemala) por algumas horas. Nesta, assim como em outras ações de López, desvela-se a paradoxal exploração cultural gerada pelas instituições artísticas ocidentais, sublimada e legitimada por um discurso de inclusão e convivência em harmonia entre distintos ‘povos’ e ‘culturas’.

Durante o *III Congreso de Estudios Poscoloniales y IV Jornadas de Feminismo Poscolonial* em Buenos Aires (2016), Jota Mombaça (Monstra Errátika) propõe a série *Não Existe o Pós-Colonial*. A proposta de Mombaça, *La Herida Colonial Aun Duele* (2016), consistiu na intervenção do mapa-múndi²⁴¹ com sangue de seus próprios dedos. No registro da ação lê-se na superfície do mapa: “*The colonial wound still hurts*” e “*The post-colonial works doesn’t exist*”, na descrição da proposta: “O trabalho visa uma reflexão sobre as intersecções entre geopolítica (terra) e corpopolítica (carne) como suas dimensões por meio das quais a colonialidade se atualiza no presente vivo do mundo” (POÉTICAS..., 2016, p.11). Corpo e terra são novamente os eixos desde onde se articulam as ações de resistência, formulações *corpólicas*.

Afirmando-se frente à matéria que subsiste da colonização em nosso país, Ayrson Heráclito (1968) com a ação *Sacudimentos* (2015),

240 “se establecen nuevas relaciones que no se ordenan a través del relato de la historia, sino como reminiscencias, emergencias del pasado en el presente” (GIUNTA, 2014, p.33)

241 A utilização de mapas é uma constante na poética de uma miríade de artistas que operam intervindo em sua materialidade, conferindo-lhe críticas à representação simbólica dos territórios, assim como à geopolítica inerente à organização espacial e territorial do mundo. A exemplo de *La conquista de américa* (1989) das *Yeguas del Apocalipsis*, em que os performers dançam a *cuena* sobre um mapa da América Latina coberto por cacos de vidro; ou em *Tensiones* (1974) de Horácio Zabala em que o mapa é carimbado com a legenda *Tensión = Fuerza / Área*; nesse mesmo sentido o *Mapa mundo* (1979) de Ivens Machado constituído de cacos de vidro; o *Mapa de Lopo Homem* (2004) de Adriana Varejão em que a África apresenta-se como ferida aberta. Outros exemplos são *La Araucana* (1981) de Elías Adasme; *Assim é... se lhe parece* (2003) de Nelson Leirner, ou o emblemático *América Invertida* (1943) de Torres García, etc.



Fig. 83
El lacandón (2006),
Aníbal López (1964-2014).
Disponível em:
<<http://www.prometeogallery.com/en/artist/anbal-lpez-a-1-53167>>.

A operação poética utilizada por Aníbal López pode ser pensada em relação à obras como *Para inducir al espíritu de la imagen* (1966) de Oscar Masotta “un acto de sadismo social explicitado” – bem como *La familia obrera* de Oscar Bony (1968), expondo no interior da instituição artística a perversidade das operações de monetarização da vida reproduzidas pela arte.

Fig. 84
Afrontando ideias (2016),
Rosa Luz
Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=kms4WwXTD4>>.

A ação de Rosa Luz sublinha a importância dos interrogantes de enunciação: ‘quando, porquê, onde, para quem e como’. Tal proposta tem sua potência discursiva e disruptiva conectadas ao contexto em que se insere tornando-se disparadora de relações, discussões, encontros, situações.



propõe uma espécie de exorcismo em patrimônios arquitetônicos conectados ao tráfico de pessoas escravizadas. O artista baiano executa um ritual de limpeza de dois espaços, o resultado é um vídeo díptico que exhibe o processo de ‘limpeza’ com buquê de folhas - ritual procedente de religiões de matriz africana - e o ‘sacudimento’ em frente ao Castelo Garcia D’Ávila, na Bahia, e na *Maison des Esclaves* na Ilha de Gorée, no Senegal. Com a ação, Heráclito objetiva ‘lavar’ estes lugares dos espíritos ‘ruins’, ‘eguns’, presos nas casas. Nas palavras do artista²⁴²:

Ao fazer esses rituais, eu me perguntava quais eram essas energias de mortos que eu precisava retirar dessas casas. A meu ver, essa morte que ronda os dois lugares foi causada pela própria história da colonização que tem consequências muito atuais tanto no Brasil quanto na África. Eu queria sacudir essa história, exorcizar esse fantasma do colonizador. (HERÁCLITO, 2018)

Também desenvolvendo sua ação em relação a um espaço de memória do período colonial, a ação *Refino* (2017) de Tiago Sant’ana é realizada no antigo Engenho de Oiteiro, no Recôncavo Baiano. Nas ruínas do antigo engenho de açúcar, uma cascata de açúcar cai ininterruptamente sobre a cabeça do artista. Tal qual poeira de demolição, o açúcar refinado branco contrasta com a pele negra do artista que pouco a pouco fica coberto da substância. Como Heráclito, Sant’ana faz parte de uma geração de artistas que, como reflete Paulo Herkenhoff em *A nova Barbárie brasileira* (2019), deseja:

fazer a crítica da indiferença das ciências etnológicas diante dos escravizados; querem construir a história dos vencidos e expor para superar o neoescravidão; demandam o direito às 6 religiões afro e até ao sincretismo, se for o caso. Querem produzir arte e curadoria sobre qualquer assunto. (2019, p.6)

Às ações de Mombaça, Mattiuzzi, Heráclito e Sant’ana poderíamos somar trabalhos de uma miríade de artistas latino-americanos que (in)corporam os debates decoloniais em seus fazeres, denunciando o legado histórico dos processos de colonização. Um giro memorialista com uma efervescência de práticas artísticas que evidenciam a fratura colonial. Como vemos, os artistas lançam mão de uma pluralidade de materiais, resgatam imagens para resistir no presente – a resistência em seu duplo

242 Entrevista ao artista realizada por Mariana Tessitore pelo ARTE!Brasileiros, disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>> Acesso em: 12 abr. 2019.

vetor. De distintas formas, as propostas colocam acento nos domínios da colonialidade do poder que se manifestam nos cinco meios de existência social, como identificado por Aníbal Quijano (2009, p.76):

- 1) o trabalho e os seus produtos; 2) dependente do anterior, a 'natureza' e os seus recursos de produção;
- 3) o sexo, os seus produtos e a reprodução da espécie;
- 4) a subjetividade e os seus produtos materiais e intersubjetivos, incluindo o conhecimento; 5) a autoridade e os seus instrumentos.

Como vimos, para Quijano (2009), o corpo, em suas dimensões corpográficas, é o alicerce da colonialidade do poder, é sobre ele que recai a exploração, a violência, a repressão, o abuso. Nas propostas observadas o corpo mostra-se como matéria e meio principal para a realização das ações. São atos *corpóliticos* ao partirem/manifestarem suas inscrições corpográficas, dimensionam-se num 'aqui e agora' que desvela sequelas, traumas, feridas históricas que sangram um presente de opressões estruturais, desigualdades históricas, violências institucionalizadas, espetacularização e monetização da vida.

Frente à opressão ao corpo, um contundente exemplo de ação de resistência que instaura-se na vida a partir de uma expressão contundentemente *corpólitica* é a proposta de Rosa Luz, *Afrontando Ideias* (2016, fig.84). Luz, mulher negra, trans, artista visual, coloca-se sem blusa e sem sutiã numa escadaria movimentada da Rodoviária de Brasília. As reações provocadas variaram entre múltiplos gestos de violência (física e verbal) a expressões de afeto. O poder de revolução desta ação corporal, seu estabelecimento neste tempo e neste espaço geram uma fissura na lógica instituída. De acordo com a artista "Se o sistema deixa brechas para nosso corpo e o nosso corpo é uma falha nesse sistema, a gente tem que usar do nosso corpo para atingir essa falha"²⁴³ (LUZ, 2016).

A proposição de Luz é referência direta ao ato de Indianara Siqueira durante a manifestação Marcha das Vadias em 2013. Siqueira é prostituta, ativista e uma das transvestigeneres²⁴⁴ envolvidas na organização da Marcha, "Uma mulher normal, de peito e pau" (SIQUEIRA, 2013, p.57). Na ocasião, manifestou-se sem blusa e sutiã protestando por "Meus peitos,

243 A ação foi registrada e encontra-se disponível no canal da artista, Barraco da Rosa: <<https://www.youtube.com/watch?v=kms4WYxTD4>>. Acessado em: 23/03/2020

244 O termo transvestigeneres foi cunhado pelas transativistas Indianara Siqueira e Erika Hilton e refere-se às pessoas não binárias, às travestis, às transexuais, bem como a todos os corpos e existências que desobedecem à cis-heteronorma.

minha bandeira, meu direito" (ibid., p.59) e foi presa por 'ultraje público ao pudor'. O fato tornou-se um entrave judicial, pois condená-la seria tacitamente reconhecê-la como mulher; do contrário, ela teria o direito de estar com os mamilos à mostra em espaços públicos. Acreditamos que os desvios propostos pelas ações tanto de Luz, quanto de Siqueira dão corpo para a criação de novos modos de existir e de transformação do atual regime em suas perversas políticas de subjetivação. Nesse sentido, ambas são aqui percebidas em sua potência artística:

Se qualificarmos de 'operação artística' a criação de novos modos de existência que dão corpo para as demandas vitais é porque na cultura moderna ocidental, própria do regime colonial capitalístico, o exercício da força de criação encontra-se confinado numa atividade específica que se convencionou chamar 'arte', cuja institucionalização data de pouco mais de dois séculos (ROLNIK, 2018a, p.139).

Percebemos nestas propostas que sua potência de resistência está alicerçada nos objetivos comunicacionais e vivenciais/sensoriais, lançando mão de uma infinidade de recursos materiais para formulações contestatárias. Nos últimos anos, presenciamos o crescimento de uma onda conservadora e reacionária na América Latina, efetivada em nosso país com a eleição de Jair Messias Bolsonaro. No entanto, assistimos também à aparição de práticas artísticas insurgentes, ações de enfrentamento que retomam procedimentos e discussões presentes nas ações realizadas em resistência às ditaduras militares nas décadas de 1960, 1970, 1980. Também com ações de levante, identificamos centenas de artistas com práticas fronteiriças, *aesthesis* descoloniais que, de distintas formas tocam em feridas, que, como testifica Jota Mombaça, "aun duele". Entretanto, o resgate de 'situações do passado' adquire contornos distintos, como identifica Rolnik (ibid., p.30, grifo nosso):

a questão das relações entre arte e política voltou recentemente à baila com renovada urgência e radicalidade diante da grave situação mundial. Mas agora, o foco passa a estar menos nas obras e seu desafio de problematizar o sistema da arte em seu próprio interior, como o era nos anos 1960, e mais nas seguintes perguntas: como resistir à cafetinagem da potência de criação na arte, sua potência micropolítica? E, para além do âmbito institucional da arte, como estratégias artísticas podem intervir na vida social, instaurando espaços para processos de experimentação, sua proliferação, seus devires? E, mais radicalmente ainda, como contribuir para liberar a potência de criação de seu confinamento na arte?

A ação teve seu registro exibido no MAPSP em 2019. A presença política da mulher negra após a ditadura.

As experiências agrupadas a partir do recorte conceitualista constituem-se como fazeres desobedientes na medida em que transgridem qualquer pressuposto da arte como campo autônomo, inserindo-se fora desta para afirmarem-se como práticas expressivas em relação direta com o mundo. No movimento de fuga dos espaços legitimados e legitimadores, as propostas deparam-se com a vida, dela procedem e nela se instalam. Vemos também que o movimento anti-institucional das décadas de sessenta e setenta complexifica-se nas dinâmicas atuais. As instituições de arte reinventam-se na tentativa de abraçar práticas insurgentes e de reterritorialização, no entanto, estas muitas vezes terminam cooptadas pelas lógicas do mercado da arte e terminam despolitizando-se ou perdendo sua força contestatária. Não obstante estas mecânicas de absorção, afirmação e negação, modos de fazer/pensar desobedientes geram práticas de resistência que, de distintos modos, constituem-se como propostas de descolonização da arte.

Ao fazer arte com ‘qualquer coisa’, e ‘qualquer coisa’ sendo arte, a arte pode ser feita por qualquer um, assim como em qualquer lugar e com qualquer pessoa. Desobediência às categorias estéticas erigidas na modernidade/colonialidade, denúncia dos modelos de pensamento ancorados na racionalidade eurocêntrica, das heranças culturais da colonização, de seus processos de silenciamento, da naturalização da violência e do abuso da vida, bem como da tirania de governos e medidas antidemocráticas. Retomando as palavras de Paulo Herkenhoff (2019, p.14) em sua proposta de ‘estratégias para os novos tempos’: “A arte é uma reserva moral da sociedade. Mais que antenas da raça, os artistas são sensores sensibílicos do estado de opressão”.

As práticas conceitualistas e pós-conceitualistas aqui exemplificadas, ao extrapolarem os limites estabelecidos pela arte e suas categorias, revelam-se como um ‘arsenal’ de procedimentos *corpóliticos*, conectando-se diretamente a proposições artísticas igualmente *corpóliticas* na atualidade. Em ambas, evidenciam-se as implicações da colonialidade do poder em distintas esferas da vida, práticas de resistência que denunciam as sequelas de um passado colonialista e de um presente que repete seus padrões, assim como de enfrentamento ao capitalismo como paradigma das relações de poder na atualidade. No fragmento *A participação e seu dever-revolução* observamos práticas participativas atuais em que estas e outras problemáticas são mote para a elaboração de proposições abertas à poética como forma de estimular protestos e experiências sensíveis, revoluções micropolíticas, encontros e desvios.

REJUNTE (2019)

programa da ação

Ação participativa duracional realizada na ocasião do 10º AVD - *Encuentro de acción en vivo y diferido* - Casa Charriot - e durante o projeto *EmObras* - Casarão Barabadá (2019, Fig. 85).

Sucessivas rupturas de um objeto, seguidas de ‘reconstruções’ a serem realizadas durante uma semana. Escolher objetos passíveis de serem remendados/rejuntados utilizando epóxi. Deixá-los no espaço, bem como martelos e epóxi. Observá-los. Escolher um objeto para quebrar. Decidir como quebrá-lo. Quebrá-lo. Observá-lo. Rejuntá-lo. Deixar que seque – cuidado! O processo de secagem do epóxi leva algum tempo e é necessário permanecer com o objeto em mãos, do contrário o remendo não acontece. Quando estiver completamente seco, decidir como rompê-lo novamente. Repetir o processo ao longo dos dias. Durante todo o tempo o espaço estará aberto para visitas. Receber participantes e conversar sobre a ação, deixar que a conversa siga o fluxo do encontro. Quando a necessidade de convidar participantes a realizarem a ação surgir, faça-o. Não há limite de participantes.



Fig. 85
Registro da ação *Rejunte* (2019).

À TRANSFORMAÇÃO

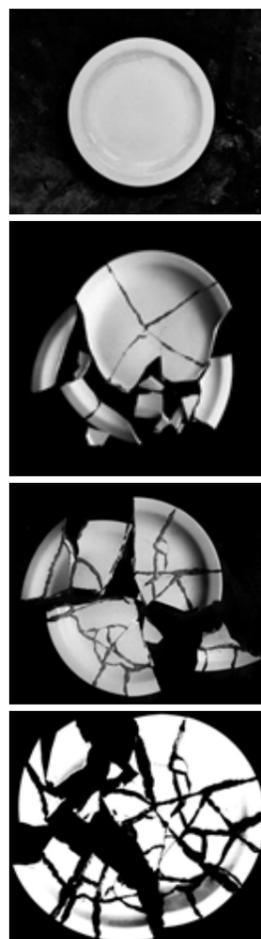
A um só tempo o fragmento é disruptivo e associativo, desagregador e agregador. Eles irrompem e agem. Se os fragmentos são esses pedaços vivazes de mundo, as composições que vamos fazendo por meio deles formam nossos mundos e nossas vidas.

Eleonora Fabião²⁴⁵

ReJunte teve início em 2018, durante uma residência artística realizada na ocasião do *Encuentro AVD - Acción en Vivo y Diferido*. Nesta, me propus como programa, ou estrutura de ação, sucessivas rupturas de um objeto (escolhi utilizar um prato branco de cerâmica), seguidas de reconstruções a serem realizadas durante os cinco dias de residência. A cada quebra, fragmentos singulares eram formados: lasca, lança, farpa, troço, caco, pó, estilhaço pontiagudo, arredondado, perfurante, cortante, ‘pedaços vivazes de mundo’. As tentativas de retomada da forma inicial do objeto tornavam-se um procedimento generativo à medida que novos mapas surgiam, novas cicatrizes, marcas temporais. Toda passagem pela forma circular era provisória, toda organização era precária e movente. Uma após a outra, ruptura e remendo, geraram-se novos desenhos no/para/do objeto, novas linhas de maleabilidade, o rejunte começava a prevalecer ao objeto inicial, tomando conta e extrapolando o prato, devorando-o.

Durante a residência chamou-me atenção a necessidade do ato para a efetivação de todas as operações presentes no trabalho: destruição, rejunte, mas principalmente a concretização do remendo. O epóxi, rejunte escolhido para a ação, tem um tempo de secagem relativamente longo, demandando que os cacos, ao serem unidos, permaneçam parados e com uma pressão – nem muita, nem pouca - que os mantenha juntos. Para a realização da ação fez-se necessário um estado de presença singular, um tônus específico, qualidade de um corpo que cuida. Assim, logo no início, percebi que a presença do gesto era central na ação. Era necessário segurar as peças até sua secagem para poder romper novamente, rejuntar, e assim, sucessivamente. Foi depois de algum tempo que percebi o gesto carimbado no remendo: as linhas de minhas digitais costurando os fragmentos, sobrepondo-se a si mesmas nas sucessivas reconfigurações. O resultado da ação foi apresentado como uma série de imagens (fig.86) que chamei

Fig. 86
Registro da ação *ReJunte* (2019).



245 Fala realizada por Eleonora Fabião para o programa Perspectivas anos 20 da Escola de Arte Dramática EAD da ECA USP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8dELALbpsjs>. Acesso em : 20 ago. 2020.

de fotoperformance justamente pela presença do gesto, indissociabilidade entre tempo, matéria e movimento plasmados no objeto rejuntado durante a semana de trabalho.

Dito isto, passemos para a experiência do *ReJunte* no *EmObras* - projeto interessado no investimento em trocas entre artista e espectador como forma de gerar diálogos e, assim, a configuração de novas possibilidades poéticas. Neste contexto, o *ReJunte* tornou-se um convite à quebra de objetos - ‘o germe de inconclusão em objetos propulsores da participação’ - dispostos no espaço e sua subsequente reconstrução, bem como um dispositivo relacional, sendo o diálogo entre propositora e participantes, matéria poética central da ação. Não havia instruções no espaço, ao chegarem os visitantes eram recebidos por mim que explicava o que estava fazendo ali e o porquê: desejava criar possibilidades de encontros a partir da realização de uma ação. No primeiro dia do projeto quebrei um objeto, escolhi quebrar para reconstruir uma quartinha de barro.

O procedimento composicional iniciado pela quebra (compreendemos que desde a quebra há composição, ou mesmo antes, no encontro que antecede a decisão) engendrou múltiplas conexões – nos encontros com participantes, mas também como ponte de afecção e relação com proposições outras. Exemplo é a ‘a energética do fragmento’ de Eleonora Fabião (2020) em *Eletrovento*: “um fragmento não evoca uma suposta totalidade a qual pertencia originalmente, pelo contrário, um fragmento não está melancolicamente buscando sua inteireza perdida, mas vividamente reforçando sua precariedade, isto é, sua relatividade e relacionalidade”. Ao inaugurar multiplicidades, a ruptura-rasgo-quebra revela a coisa em si, seu interior e sua potência relacional. Outra ponte fez-se na leitura de Jota Mombaça e de Musa Michelle Mattiuzzi em *Carta à leitora preta do fim dos tempos* (2019, p.17). As artistas propõem a “destruição do mundo como conhecemos” como prática composicional na performance preta:

- 111. Quebrar o vidro... Vasculhar os cacos... Encontrar os cacos que cortam... Escolher os galhos... Amarrar com barbante vermelho um caco num galho... Mostrar a faca... Cortar. Repetir o procedimento...
- 050. Como descolonizar a matéria?
- 002. A destruição como experimento de um processo anticolonial; a destruição do mundo que conhecemos como possibilidade de imaginação política.
- 531. O *Plenum* se precipita pelas brechas do mundo como conhecemos.

Brechas: a pretitude é uma, ou várias, já que são múltiplas as corpos, os gêneros, as sexualidades, mulheridades, etc. Quais mais? Que

brechas podemos criar com corpos, nos encontros, nas conversas em ato? O diálogo em torno da ação tornou-se estratégia enunciativa que introduzia es visitantes à posterior realização de seus processos de ruptura e rejunte. Contava-lhes que tentava reconstruir a quartinha restabelecendo sua forma inicial e que gostaria de entender o limite, ou o não limite dessa operação. Em outras palavras, romper e remendar o objeto até que o retorno à ordem inicial fosse inviável, ou mesmo impossível. Acreditei, inicialmente, que era na impossibilidade do retorno à forma que a potência da criação se apresentaria. Entretanto, a capacidade de diferenciação dava-se continuamente, o rejunte era sempre rearranjo. Nos sucessivos gestos de destruição algo do objeto sempre se perdia, ao mesmo tempo, o rejunte acrescia matéria à forma e, mesmo nas primeiras quebras evidenciava-se a fratura, expunha-se a ferida, não se tentava ocultá-la por meio de um remendo pouco visível, mas de deixá-lo extrapolar as rachaduras e entornar na superfície.

Nesse sentido, propunha-se uma operação poética que tangenciava a reflexão em torno ao que a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2018, p. 81) reconhece a partir da noção aimará de *Wut Walanti* que significa *Piedra Rota*: “O irreparável, aquilo que se rompe, pedra quebrada [...] fissura colonial que habita em todes e em cada um de nós²⁴⁶”, em outras palavras, aceitar a ferida colonial e seguir com os fragmentos, com o que ficou e existe, partindo do gesto e de seu reconhecimento. Nesse sentido, uma metáfora ao necessário exercício de refazimento da narrativa histórica a partir dos cacos. A exposição dos extratos do tempo e os gestos de reconstrução. A experimentação de tal operação com os objetos revelava a potência de decomposição para a criação de movências, conexões outras, impensáveis, só possíveis no corpo, no exercício de experimentação.

Se os *objetos* estudados como ‘propulsores para a participação’ apresentam-se como ‘inacabados’, os objetos oferecidos aos visitantes no *Rejunte*, pareciam ‘concluídos’. A operação invertia-se, era necessária a coragem de ‘destruir’ o objeto para criar outras possibilidades àquela forma, abri-la a novas possibilidades, configurações, em síntese, torná-la *objeto*. Destruir para permitir gestos de criação. Na simplicidade do ato, explicitou-se que o temor da desorganização paralisa, imobiliza, enrijece, tensiona, ao passo que o processo de reconstrução convoca-nos a agir, isto é, tonifica, mobiliza, movimenta. Assim, as duas ações tornavam-se ‘complementares’, destruir era tão importante quanto construir, entretanto, a resposta de



▲ Fig. 86
Registro da ação *Rejunte* (2019).



Fig. 87 e 88
Registro da ação *Rejunte* (2019).



cada participante variava de acordo com seu desejo/disponibilidade de participar.

As camadas de sentido que cada pessoa trazia para a ação, passavam pelo sentir (supra-sensorial) e, assim, possibilitavam diálogos com os sentidos que eu e outros participantes trazíamos para a discussão. Começando pela escolha de quebrar ou não um objeto, a própria escolha do objeto, assim como o gesto de ‘destruição’. Um participante, por exemplo, quis me ajudar a reconstruir meu objeto, cansado estava de ter que romper tanta coisa em sua vida. Outro, abraçou o objeto, envolvendo todo seu corpo na tarefa de rompê-lo. Alguns utilizavam as mãos, outros, martelos, outros lançavam o objeto no chão, ou o soltavam. Ao promover a proposição cooperativamente, gerou-se uma nova possibilidade de criação. A emergência de singularidades a partir do ato.

Percebemos que o procedimento de quebra, rompimento com aquela estrutura do objeto era acompanhada pelo compromisso de rejuntar e transformar em algo novo, ou da tentativa de retornar à forma conservando e evidenciando as fraturas da ação. A experimentação vinha acompanhada do compromisso e da ‘prudência’, pois, como afirma Eleonora Fabião (2011, p.77) o corpo-em-experiência na performance deve estar “lúcido para que esta busca por outras possibilidades de organismo, significância e subjetivação não levem ao aniquilamento”.

Assim, explicava que o epóxi não era uma cola, e que se desejassem romper algo, precisariam responsabilizar-se pela tentativa de reparação e que tal, demandava tempo e um investimento singular, a entrega do corpo na realização da ação. Com isto em mente, retomo mais uma das ideias chave de Cusicanqui (2019) que, ao afirmar que as mãos sabem, nos convida a refletir sobre as práticas de descolonização por meio da ativação de fazeres corporais. Assim, o gesto de ‘destruição’ não era descompromissado, um visitante que estava com pouco tempo, rompia um pequeno fragmento do objeto, investindo o tempo e a energia que podia naquele momento.

Das discussões que acompanhavam o ato eram frequentes os temas que tangenciavam a responsabilidade da reunião dos cacos em sua precariedade para a conformação de outras possibilidades, outras montagens. Em como o remendo aparente evidenciava as feridas, e com a passagem do tempo, com as várias quedas e remendos, os processos de rejunte iam sobrepondo-se ao material original. Por outro lado, havia também o entendimento de que gerar as fissuras, frestas, brechas, rachaduras, possibilitava enxergar aquilo que subjaz à ordem instituída. Em sua maioria, conversas sobre o desafio de reconstrução, o medo da desestabilização e, sobretudo, da importância da arte nisso tudo.

246 “lo irreparable, aquello que se rompe, piedra rota [...] fisura colonial que habita en todxs y en cada unx de nosotrxs” (CUSICANQUI, 2018, p.81).



Fig. 90-96
Registro da ação *Rejunte* (2019).



A PARTICIPAÇÃO E SEU DEVIR-REVOLUÇÃO

247

Como pudemos observar até este ponto de nossa investigação, o convite à participação nas práticas estudadas corresponde a um chamado à ação. Um convite à ‘percepção-criativa’ com o objetivo de gerar desvios às atuais políticas de subjetivação. Em outras palavras, a abertura poética intenciona convocar a vitalidade do ato, um pensar-fazer que se conecta ao desejo de descolonização das subjetividades. Nas palavras de Cusicanqui (2019) – ao abordar o conhecimento corporal das tecedoras bolivianas: “A ideia é praticar a descolonização através do corpo e isso não se diz, se faz²⁴⁸”. As ações observadas encontram na participação uma tática de resistência a situações de opressão sustentadas pelo paradigma da modernidade, transbordando em atitudes de transgressão, também na esfera da poética. Buscamos rastrear, em múltiplas experiências, ações que partem do desejo de deflagrar nes ‘participantes’ sua potência de criação, desobstruindo o acesso aos ‘saberes-do-corpo’. Essa é a natureza da participação que nos interessa.

Nos dedicaremos, nesta etapa da pesquisa, ao estudo de ações participativas observando-as a partir de algumas premissas que guiarão nosso olhar. Primeiramente - e o mais importante - tentaremos identificar o modo em que o que aqui chamamos de ‘desejo²⁴⁹

247 O termo refere-se à economia, conteúdo e agenciamentos do desejo. De acordo com Rolnik e Guatarri (p.382) “Os fluxos de desejo procedem por afetos e devires, independentemente do fato de que possam ser ou não rebatidos sobre pessoas, sobre imagens, sobre identificações”. Devir é movimento e processo cambiantes, constantes, descentrados. Podem engendrar mudanças, processos de singularização, desestabilizando o instituído e possibilitando linhas de fuga, desvios, novas conexões, proliferações.

248 “La idea es practicar la descolonización a través del cuerpo y eso no se dice, se hace” (CUSICANQUI, 2019).

249 O ‘desejo’ é aqui abordado na perspectiva nietzscheana da ‘vontade de potência’, não da falta e da carência, mas da produção, com defendem Deleuze e Guatarri, a partir do *Anti-Édipo* (1972). Nesta leitura, percebe-se que o desejo é motor para produção

Corrio cultivar a semente de um novo devir?

de revolução' se apresenta nestas ações, sobre que domínios as proposições se insurgem. Tendo como base as 'recorrências estruturais' identificadas no 'diagrama de forças, vetores, tensões e intensidades' deste escrito (fig.36), buscaremos compreender por que a participação é tática e quais formatos ela assume. Finalmente, que relações estabelecem com a instituição 'arte' e como enxergam as figuras de artista e de espectador. Aqui, interessam-nos trabalhos em que o pensar/fazer - experiência da arte no corpo, dimensão supra-sensorial - gera fissuras que possibilitam a emergência de *poiesis* e *aesthesis* decoloniais, fazeres coletivos, espaços de diálogo como intensidades capazes de gerar as condições de projeção de futuros desviantes e, mais ainda, de resistir no hoje. A partir destas premissas, propomos quatro agrupamentos como modo de nos aproximarmos destas ações.

O DIÁLOGO COMO DISPOSITIVO RELACIONAL: A POTÊNCIA POÉTICA DA TRANSVERBERAÇÃO

Quando se dá um encontro, deixamos para trás toda a má consciência metropolitana que procura entulhar insatisfações com acumulações de "sucessos". [...] No encontro deixamos de estar sozinhos na metrópole.

Conselho Noturno, 2019

Dedicaremos nesta seção à abordagem de ações que tem como tática relacional o encontro, o diálogo e a escuta entre propositories e espectador. As ações partem do delineamento aqui apresentado: propostas que por sua abertura à *poiesis*, deflagram operações de desobediência estética configurando-se, assim, como práticas de descolonização da estética e liberação das *aesthesis*. Como vimos, essas práticas endereçam experiências de caráter sensorial

da diferença, de 'mundos outros' no mundo mesmo em que vivemos, transformação, rearranjo da realidade. Assim, o desejo é a causa do devir, não por meio da falta, mas da produção de diferença, potência de movimentos, deslocamentos, reorganizações constantes.

para chegar ao que há 'por trás da coisa corporal', em outras palavras, na desobstrução do acesso aos 'saberes-do-corpo', do supra-sensorial e, em consequência, de nossa potência de criação. Propostas como as de Oiticica, Graciela Carnevale, Lotty Rosenfeld, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meireles, entre tantas outras já citadas, são nascentes da arte contemporânea em sua configuração plural. Como vimos, a escolha dos suportes, dos materiais, bem como dos espaços para a realização das propostas artísticas é indissociável da experiência que suas propositories desejam promover. A suposta universalidade e neutralidade do 'cubo branco', ou da 'caixa preta'; da tela, ou do totem, é tensionada a favor de uma imbricação forma-discurso que assume o sentido de cada elemento presente nas obras.

Iniciemos nossa reflexão observando estes aspectos na *Ação Carioca nº 1* (2008, fig. 97) de Eleonora Fabião. A proposta faz parte de uma série chamada *Ações Cariocas* (2008) realizada no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro. Em sua maioria, foi composta por ações participativas endereçadas a um 'público' espontâneo e com objetivos claros: "Ações Cariocas é um projeto de desintoxicação: expurgar as toxinas do medo por meio do contato, o diálogo, a fricção [...] uma apropriação do corpo e da cidade como corpo" (FABIÃO, 2010, p.17). Ao ler as palavras da artista, podemos perceber que seu 'desejo por revolução' materializa-se, nessas propostas, num combate ao medo do cotidiano carioca: "No Rio de Janeiro, como em outras áreas de conflito, o medo é uma sofisticada arma biológica de controle massivo" (ibid.). Estar na rua é, novamente, um gesto de resistência às violências de um cotidiano opressor, dessa vez, de combate à imobilidade gerada pelo medo.

Fig. 97
Ação Carioca nº 1 (2008),
Eleonora Fabião
Disponível em:
<<https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-81/8-1-essays/performing-rio-de-janeiro-artistic-strategies-in-times-of-banditocracy.html>>.

Sentada em meio ao Largo da Carioca, Fabião convida à pausa para o encontro na e com a rua - 'movimento permanente no permanente movimento' - tornando o espaço rua em espaço público.



A resistência é nômade, seu movimento é o escape

Ação n.1 foi estruturada a partir do seguinte programa: “Sentar-se em uma cadeira com os pés descalços, frente a outra cadeira vazia (as cadeiras são de minha cozinha). Escrever em uma folha grande de papel o texto ‘CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO’. Mostrar o cartaz e esperar” (ibid., p.15). Ao estender os braços exibindo o cartaz, a artista interpela os transeuntes a se sentarem para conversar. Duas cadeiras, a primeira ocupada pela artista e a segunda, um chamado a ingressar num espaço relacional. Convite esse que se estende a mais de um corpo por vez, seja dividindo a cadeira entre dois, ou mesmo dispensando o uso desta²⁵⁰. A artista relata que desde a primeira vez, ao levantar o cartaz, quase que imediatamente, uma pessoa se aproximou e se sentou. Quis saber do que se tratava aquilo. E do que se trata? “Não se trata, evidentemente, de uma artista que quer vasculhar a intimidade alheia” (LOPES, 2018), como reflete a artista e pesquisadora Beth Lopes. Trata-se de compreender a fissura provocada por esses encontros em sua potência poética, como deflagradora de processos de criação, cooperação e transformação.

Para além do encontro entre sujeitos e egos, o corpo-a-corpo agencia utopicamente os processos de singularização, e coloca em xeque os hábitos que se sobrepõem na moldura fluída dos encontros. Talvez, o encontro das distintas realidades, ordinárias e estéticas, seja suficiente para produzir o ato criativo que transforma, sutil e inevitavelmente, o cotidiano da cidade e das pessoas. (LOPES, 2018)

A artista expõe que a participação dava-se pela conversa, histórias de vida, perguntas sobre as razões daquela situação, pedidos de ajuda, conselhos, desabafos, denúncias, mas absolutamente “todos estavam interessados em viver aquela experiência inusitada” (FABIÃO, 2010, p.17). Experiência da arte na rua e gerada no encontro, não a partir dele, mas sendo ele mesmo a experiência de criação intransferível, irrepitível. Com a proposta, a artista objetivava a abertura de

‘um estado de arte-sem-arte’ [...]. Minha ferramenta de trabalho é a receptividade. Acelerar a receptividade significa investigar presença e corpo como entre-lugares, como campos relacionais [...]. Trabalho para a co-criação de significações momentâneas e compartilhadas (FABIÃO, 2010, p.16).

250 Entrevista de Eleonora Fabião com o diretor Aderbal Freire-Filho no programa Arte de Artista (5 de julho 2016) da TV Brasil. A entrevista está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TjbXCc8j5r0>>. Acesso em: 06 jan. 2020.

As intenções de possibilitar o compartilhamento do sentido, a co-criação, a presença do corpo, um estado de ‘anti-arte’ assim como diversas questões tangenciadas por Fabião, correspondem à totalidade dos interrogantes que mobilizam este estudo. A precariedade como práxis para “flexibilizar definições rígidas de – espectador’, ‘artista’, ‘cena’, ‘obra de arte’ [...]” (ibid., p.18). Como podemos perceber, questões que ecoam os desígnios das ações participativas anteriormente estudadas. Soma-se a escolha do espaço da cidade: “foi imprescindível abandonar os locais chamados ‘apropriados’ para a condição artística” (ibid.); a utilização de materiais prosaicos: “ostenta a falta de recursos e investiga uma dramaturgia da precariedade” (ibid., p.14); bem como sua declarada desobediência: “que imagem queremos para nós mesmos, nossas comunidades e nossas cidades? Queremos uma imagem de medo e obediência ou de aventura e democracia?” (ibid., p.18).

O compromisso da ação com seus ‘onde, por quê, quando, para quem e como’, promove um desvio no cotidiano, uma brecha para a reflexão conjunta, entre participantes e artista. Na fase inicial do projeto, Fabião não tem pauta de discussão, posteriormente o trabalho desdobra-se em ‘converso sobre política’, ‘converso sobre amor’, ‘converso sobre saudade’. Não se trata somente de um convite a conversar sobre, amor, saudade, política ou sobre o medo, mas de uma possibilidade de criar fissuras para quem sabe, vivenciar o ‘exercício experimental da liberdade’. Oposição ao medo no ato! Criar de forma conjunta o fluxo de afetos, a partir da troca de olhares, do atravessamento de mundo que aquele instante reserva. Abrir-se para vivenciar a potência do ‘eu-não-eu’, como propõe Janaína Carrer (2020), da subjetividade extrapessoal a partir do encontro sensível com o outro. Nesse sentido, a ação de Fabião gera um modo de relação que se aproxima do conceito de *transverberação* proposto por Rolnik (2018b, p.117) para referir-se à essa natureza de troca:

Da mesma maneira que enquanto o sujeito apreende por meio da percepção, nosso corpo vivo apreende por meio dos afectos, enquanto o sujeito se relaciona com xs outrxs por meio da comunicação, nosso corpo vivo se relaciona com xs outrxs por meio de algo cujo nome estou procurando neste exato momento para um texto novo²⁵¹.

251 “De la misma manera que mientras el sujeto aprehende por medio de la percepción, nuestro cuerpo vivo aprehende por medio de los afectos, mientras que el sujeto se relaciona con lxs otrxs por medio de la comunicación, nuestro cuerpo vivo se relaciona con lxs otrxs por medio de algo cuyo nombre estoy buscando en este preciso momento para un texto nuevo”. (ROLNIK, 2018b, p.117)

Como vimos, o nome sugerido por Rolnik é *transverberação*. As práticas são aqui observadas a partir de seu potencial de ativação dos ‘saberes-do-corpo’, experiência intensiva que transborda nossa condição de sujeito e expande nossa capacidade de apreensão do mundo em seus campos de força a partir de nossa condição de viventes. A percepção - captação do mundo em suas formas e representações - é irredutível à vivência dos “efeitos das forças da biosfera sobre os nossos corpos”²⁵² (ibid., p. 115). É reconhecendo que a relação entre os corpos extrapola a apreensão de sentido contida na ação comunicacional que a pesquisadora propõe o conceito de *transverberação*.

Também apostando no diálogo em sua latência de *transverberação*, a artista Lyz Parayzo (1994) realiza sua *Manicure Política* (fig.72), ou *Salão Parayzo*, iniciado em 2016 e realizado ainda hoje. A artista descreve o trabalho como um dispositivo itinerante - já foi apresentado em múltiplos contextos e com vários formatos - tendo como estrutura base “Uma bixa manicura, esmaltes cor de rosa, lixas de unha, pau de laranjeira, algodão, acetona, samambaia, papel manilha”²⁵³. A ação pode ser feita com maior ou menor aparato, adaptando-se à estrutura disponível em cada contexto. Os elementos essenciais para seu desenvolvimento são a artista, o esmalte rosa e o ‘espectadore’. A proposta consiste em fazer as unhas dos participantes, pintá-las de rosa e, a partir disso, possibilitar conversas com foco nas discussões em torno da perspectiva de gênero²⁵⁴ e sexualidade.

O ‘desejo por revolução’ que orienta as práticas de Parayzo afirma-se numa *corpópolítica* trans e não binária, bem como nos questionamentos acerca da instituição arte. Sua poética é incisiva e desobediente, a artista ‘põe o dedo na ferida’ e questiona “o museu da branquitude que dissecou o outro que não é o corpo dele” (PARAYZO, 2018). Nesse sentido, denuncia a apropriação/capitalização do discurso do subalterno, fazendo eco às palavras de Joaquín Barriendos (2005, p.2) em torno do *activo periferia* na arte contemporânea: o “valor de circulação à alça do periférico, do neo-exótico e do marginal como uma estratégia”²⁵⁵. As primeiras ações da



▲ Fig. 98
Manicure Política (2016),
Lyz Parayzo
Fonte: Site da artista.

Os participantes conversam enquanto tem suas unhas pintadas de rosa, podendo escolher entre vários tons de rosa, afinal não existe somente um tom, nem mesmo somente um nome para a cor. Neste contexto de multiplicidade, Parayzo conversa sobre não-binariedade, transgeneridade, transexualidade, entre múltiplas questões

252 “efectos de las fuerzas de la biosfera sobre nuestros cuerpos” (ROLNIK, 2018b, p.115)

253 Site da artista: <<https://cargocollective.com/lyzparayzo/Manicure-Politica>>.

254 Utilizamos a noção de ‘perspectiva de gênero’ a partir do uso da artista. No entanto, é importante reconhecer a contribuição da artista-pesquisadora Ana Casal na proposição da noção de ‘sensibilidade de gênero’ projetando outros horizontes para o tema. Para uma aproximação à problemática trabalhada por Casal sugerimos leitura do artigo *Hacia la sensibilidad de género en las aulas* (2020).

255 “valor de circulación a la alza de lo periférico, lo neoexótico y lo marginal como una

artista foram intervenções ‘extra oficiais’ em eventos de arte. A *Manicure Política*, por exemplo, teve sua aparição primeira numa ‘invasão’ à exposição *Permanência e Destruição* (Rio de Janeiro, 2016). A artista considera seu trabalho como uma ‘tática de guerrilha’²⁵⁶ (PARAYZO, 2018):

[...] é um salão que é um trabalho de performance [...] um trabalho mais educativo, de diálogo. De falar o que é meu corpo, quem eu sou. Ou então o museu que diz ser um entendedor - a instituição enquanto pessoas - do meu corpo, do meu estar no mundo, mas que ao mesmo tempo não consegue lidar com meu corpo vivo. Parece que as instituições querem a gente chapado em 2D, uma impressão. Se você está viva, falando, reclamando, pontuando algumas coisas, opressões estruturais que acontecem, já se torna um grande problema (ibid.).

Ao colocar seu corpo, a artista resiste a um contexto de intolerância e violência contra a população LGBTQIA++ em nosso país. Parayzo articula a noção butleriana de performatividade de gênero²⁵⁷ por meio da performatividade da cor: as unhas cor-de-rosa como signo de uma construção social de categorias binárias de sexo e gênero próprias à lógica ‘antropo-falo-ego-logo-cêntrica’. Para a artista, a performance inicia-se efetivamente quando os participantes saem de seu Salão com as unhas pintadas e tem seu corpo como ‘obra’ inserida na vida. Nesse sentido, vale retomar as palavras de Hélio Oiticica ao descrever a experiência do *Parangolé*: “Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total ‘in(corpo)ração’. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de ‘in-corpo-ração’” (OITICICA, 2008, p.31).

O diálogo possibilitado pela ação revela um caráter ‘educativo’ previsto pela artista (2018): “O meu corpo catalisa várias conversas, como um pára-raios. A gente sempre acaba entrando em questões de gênero. E as pessoas que não tem acesso a essas discussões cuir começam a resumir isso tudo a preconceito. Elas conseguem chegar só até essa

estratégia” (BARRIENDOS, 2005, p.2).

256 Depoimento da artista em 2018 para @desaquenda: <<https://www.youtube.com/watch?v=iZxZe4NoYhg>>. Acesso em 05 abr. 2020.

257 A noção de performatividade de gênero é desenvolvida pela filósofa norte-americana Judith Butler a partir de 1990 com a publicação do livro *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. O conceito refere-se, de forma simplificada, aos efeitos da construção das categorias de sexo, gênero e sexualidade sobre os corpos.

palavra”²⁵⁸. Nesse sentido, a proposição intenciona agir na experiência da comunicação - relação entre os sujeitos por meio da abordagem temática - bem como da transverberação. O dispositivo do ‘salão de beleza’ permite que a interação entre corpos e a vivência da cor extrapolem a pauta das categorias de gênero para a esfera dos *afectos*, agindo numa “experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo o qual poderíamos chamar [...] de ‘saber-do-corpo’” (ROLNIK, 2018a, p.53).

Também ‘fazendo unhas’, a artista chilena Alejandra Rivera (1985) propõe *Pintura de uñas + conversación gratis* (2018, fig.99). Levando para a rua as cadeiras de sua casa, uma mesinha e apetrechos de manicure, senta-se numa esquina do bairro Belgrano, em Buenos Aires, próxima à saída da estação de metrô e exhibe o cartaz: *Pintura de uñas + conversación gratis*. Nas obras de Rivera é central a investigação em torno da relação entre pessoas, esta, em especial, nasce do desejo de escutar relatos de desconhecidos, gerar um intercâmbio de ideias com ‘estranhos’. Para tal, a artista oferece um serviço sem custo como estratégia de aproximação. A gratuidade da proposta foi motivo de desconfiança - principalmente com a crise econômica enfrentada na Argentina em 2018 - pois como constata a artista “estamos acostumados a uma ida e volta [...] às transações”, e continua, “os vínculos ainda não estão à venda, felizmente”²⁵⁹ (RIVERA, 2020).



▼ Fig. 99
Pintura de Uñas + Conversación GRATIS (2018) de Alejandra Rivera
Fonte: Acervo da artista.

Novamente, a pintura das unhas torna-se um meio para a conversa em meio à velocidade da urbe. É importante perceber também a proximidade física que tal ação promove, criando já de início um contato íntimo entre propositora e participante - principalmente por se tratar de um contato que parte das mãos.

258 Depoimento da artista sobre a ação. Disponível em: <<https://vimeo.com/284079767>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

259 Entrevista concedida para a pesquisa por RIVERA, Alejandra [05.2020]

A suspeita inicial cede espaço para um segundo questionamento: para quê? Por que uma mulher estrangeira está fazendo unhas gratuitamente? Estaria procurando emprego, ou faria parte de uma campanha promocional, estaria vendendo esmaltes? Um discurso de ‘boa ação’ viralizou na internet conectando a proposição de Rivera a um gesto de caridade “[...] uma menina se oferece a pintar as unhas das avós que necessitam falar com alguém e ninguém as escuta. Morro de amor, que bom gesto!”²⁶⁰ No entanto, a artista fazia questão de explicar o contexto artístico da ação já que para ela, é papel dos artistas abrirem espaços para a reflexão. No caso dessa ação, provocando o questionamento em torno da ‘gratuidade’, o ‘voluntário’ e o intercâmbio:

Gerar este ponto de inflexão no outro, que não é um especialista em arte, não busca a arte, mas que está interessado em outra maneira de sublimar, talvez, os objetos, a vida, as imagens. [...] Encontros e com a relação com outros [...] é um exercício do encontro, tem a ver com o encontro e com [...] o papel do artista relacionar-se com esta abertura, com esta reflexão que as vezes é incômoda, que as vezes é dolorosa, abrir a outros espaços, outras imagens, a outros universos, outras reflexões. (RIVERA, 2020)

Outro dispositivo utilizado de forma recorrente no desenvolvimento de ações de diálogo é o café. Em *Café com Zmário* (fig.100), ação realizada mensalmente desde 2010, por ruas e praças de diferentes cidades, o artista convida transeuntes a ‘tomar um cafezinho’ e conversar, um convite sem estardalhaço, que se dá no encontro e nele se estabelece, sendo este o ‘desejo por revolução’ expressado por ZMário. Um dado estruturante é a gratuidade do café, fato que surpreende, gera desconfiança e questionamento, um desvio à lógica do capital. A placa de café gratuito é exibida junto à garrafa e demais utensílios para a realização da ação. O desejo do artista é a criação de encontros, de estar com o outro e criar intersubjetivamente: “microcafé como micropolítica. Um momento de desabafo e confabulação na busca de estratégias de combate e sobrevivência” (SANTOS, 2019, p.240). A ação é descrita da seguinte forma:



▲ Fig. 100
Café com Zmário (2010), ZMário
Fonte: Acervo da artista.

Assim como o contato por meio da ação de ‘fazer as unhas’, transportar utensílios domésticos - cadeiras da própria cozinha, ou utilizados para passar um cafezinho e receber visitas - para calçadas, bancos de praça, escadas de acesso, etc., gera tanto estranhamento quanto receptividade, tira do lugar comum, ao passo que estabelece as condições para o encontro.

[...] pretexto para a criação do encontro e do próprio texto oral sobre nossas vidas, profissões, amores, desejos, frustrações... A cafeteira, o fogareiro portátil, as xícaras

260 Matéria publicada pelo noticiário *Pura Ciudad Buenos Aires* em 17 de agosto de 2020. Disponível em <<https://www.puraciudad.com.ar/belgrano-una-joven-ofrece-pintura-de-unas-conversacion-gratis/>>. Acesso em 11 jun. 2020.

transposição de ações / corpos / corpos DA ESCENA ÍNTIMA PARA O ESPAÇO PÚBLICO

diversificadas e coloridas e, principalmente, a bebida estimulante tornam-se meios e objetos estéticos para a produção de uma obra entre a arte e a vida (ibid., p.155).

Nesse contexto, reafirma-se a rua como lugar para o encontro: “Está fora do museu, da galeria, da despensa e do armário. É de quem chegar para atizar a conversa, fazer borbulhas na mente coletiva: tomar a arte para construção de uma outra obra: efêmera, café de efemérides” (SANTOS, 2019, p. 247). Soma-se a este gesto de renúncia, um desejo de redimensionar a relação entre arte e vida, artista e espectador, que em suas palavras, tornam-se “con-fundidos” (ibid., p.137). A participação é essencial aí, sem ela a ‘reverberação’ não existe. Não existe *Café com ZMário* nem antes, nem depois do encontro. Até mesmo a questão do registro tornou-se incômoda para o artista ao perceber o risco da mercantilização das imagens em detrimento da experiência do ‘aqui e agora’.

Sobre os objetos que ao longo do tempo rompem-se acidentalmente na ação, declara: “Nada é restaurado. Os utensílios do café não são capitalizados como fetiche do mundo da arte” (ibid., p.248). Como vemos, os elementos estão a serviço da realização da ação de passar o café, não sendo, eles mesmos, determinantes, mas um pretexto para o acontecimento. O mesmo acontece com o esmalte de Lyz Parayzo, ou de Alejandra Rivera e os itens levados por Fabião da cozinha de sua casa para o Largo da Carioca. Não são ‘objetos relacionais’ como nos apresenta em sua investigação Lygia Clark, mas objetos que deflagram relações de interlocução, suspendendo o automatismo do dia-a-dia e instaurando uma brecha para a emergência da poética como eco dos encontros.

Também partindo do convite a um cafezinho, a artista e pesquisadora Ítala Isis Araújo, junto a James Duncan realiza *Troco refresco/café por uma palavra sobre a cidade* (2014, fig. 101). Como o título indica, les propositories saíam às ruas, conversavam com os transeuntes com o objetivo de escutar experiências, palavras, frases, memórias, denúncias, relatos e opiniões sobre o Rio de Janeiro e sobre a Lapa. No momento, a cidade passava por uma série de modificações às vésperas da Copa do Mundo de 2014, a exemplo da instalação do programa Lapa Presente, criado em 2014 pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro objetivando a realização de ações de ordenamento urbano e aumento da segurança pública. A artista relata que seu desejo era escutar vozes historicamente silenciadas, corpos invisibilizados, moradores e trabalhadores do bairro. Pedindo a fala a quem, historicamente, foi imposto calar-se, les artistas

Fig. 101
Troco refresco/café por uma palavra sobre a cidade (2014),
Jamie Duncan e Ítala Ísis
Fonte: Acervo da artista.

Ítala Ísis e Jamie Duncan na Lapa carregando café/refresco e um gravador povoado de vozes, palavras e histórias quase nunca ouvidas.



agenciavam encontros entre viventes: “transverberar alude a reverberar, transluzir, disseminar...” (ROLNIK, 2018b, p.117)

A dupla ia para a rua vestindo aventais que estampavam: “Troco refresco/café por uma palavra sobre a cidade”. Carregavam consigo o refresco, o café, copos e um gravador com o qual registravam os depoimentos. De acordo com a artista, a ação teve diversas motivações, dentre elas: “um desejo de experimentar uma lógica de interação que é a lógica da troca”²⁶¹ (ISIS, 2020). Ao questionarmos a artista sobre a importância do encontro em sua proposição, nos respondeu:

O encontro é o acontecimento, ele é aquilo que a gente vai poder tecer. E aí nesse tecer pode se gerar o conflito. É o risco, é sempre um risco e é importante considerar esse risco né?! Mas podem acontecer coisas lindas que nos deslocam da nossa maneira de pensar, de nossa maneira de ver determinadas situações. E o encontro no espaço público da cidade me parece ainda mais instigante justamente por escapar desse trato que existe na galeria. O encontro é a grande aventura (ibid.).

Após terem feito a ação na Lapa – uma composição de três dias de intervenção - realizaram-na no Complexo do Alemão (2014) e posteriormente na Vila Isabel (2018) - já explorando outro formato. O compartilhamento do áudio era parte da proposta, elemento fundamental de escuta coletiva destas vozes e resultado da composição estética des artistas. Ao serem colocadas em sequência e, nesse sentido, postas em relação, evidencia-se a pluralidade de visões em torno do programa Lapa Presente, explicitando o apoio de ‘visitantes’ da Lapa em contraponto à insatisfação de moradores e trabalhadores do bairro. Abaixo uma transcrição de fragmentos do áudio²⁶²:

Eu não conheço muito a Lapa, assim... estou conhecendo agora. Não moro aqui, moro na Barra, mas tenho muito medo. Fico aqui me tremendo, tenho muito medo. Agora com o Lapa Presente... assim... deu uma melhorada. Estou vendo mais policiais, enfim deu uma melhorada.

A Lapa, eu trabalho aqui há seis anos, na calçada do Lapa 40 Graus. Não tenho outro ponto. É um dinheiro para ajudar a gente, porque a gente ganha muito pouco. O meu desejo é que a gente continue a trabalhar aqui que é muito

261 Entrevista concedida para a pesquisa por ÍSIS, Ítala [02.2020].

262 O áudio completo pode ser acessado pelo link <<https://www.youtube.com/watch?v=ln2ATuHdI6U>> Acesso em 28 jan. 2020.

“Lapa é um lugar que tem um apelo forte, mas igualmente misto. Aquilo que se encontra, apesar-se de sua força sem desbravar (Pécora, 2017)”

bom, muito importante, o pessoal da casa gosta que a gente trabalhe aqui. Que os guardas deixem a gente em paz!

O Lapa Presente é uma coisa fundamental principalmente para a parte da gente que é de morador de rua. Mas existe o porém e que está acontecendo, que eu ainda não fui à defensoria pública, não fui aos direitos humanos porque eu estou sozinho. Mas eu acho que está errado porque eles pegam a gente não assim na educação, e eu acho que os educadores tem que ser educados.

A gravação torna-se um meio de coletivizar a ação de escuta e, nesse sentido, de efetivar sua potência de denúncia. O recurso da gravação foi também utilizado pelo artista colombiano Fernando Pertuz²⁶³ (1968) em *Un mundo mejor*, projeto iniciado em 2009 e com uma plataforma virtual aberta à constante participação de forma remota: <<http://unmundomejor.top/>>. Contudo, a ação teve início nas ruas, em diálogo com os transeuntes que respondiam ao questionamento: “você tem alguma ideia para a construção de um mundo melhor?”. Pertuz compila as reflexões em torno da ideia de transformação do mundo e as coloca em relação entre si, como esclarece na apresentação do projeto²⁶⁴: “trata-se de produzir uma posição efetiva, potenciais germens de comunicação direta, espaços públicos abertos à discussão e participação coletiva”²⁶⁵ (site do artista).

A comunicação direta e a participação coletiva são também elementos constitutivos de *Chorar os filhos* (2018, fig. 102), da artista, pesquisadora, ativista e feminista, Nina Caetano realizada, entre outros lugares, na Praça Rui Barbosa, em Belo Horizonte (em Salvador a ação foi ativada em 2018 na Praça da Piedade). Ocupando espaços públicos na realização de ‘gestos-denúncia’, a proposição consiste na ação de costurar coletivamente uma mortalha utilizando ‘retalhos’ de depoimentos de mães que tiveram seus filhos mortos em decorrência da violência policial. No tecido branco a artista costura e convida a tecer com linhas vermelhas, uma série de relatos em torno de crimes que delatam a violência perpetrada pelo Estado nas comunidades

263 Fernando Pertuz (1968) é um artista colombiano de intensa produção desde os anos noventa no campo do ativismo artístico, principalmente com projetos de performance e intervenção urbana. É criador da plataforma PerformanceArtNet.

264 A apresentação e demais informações do projeto de Pertuz podem ser encontradas em: <<http://unmundomejor.top/Conceptounmundomejor.htm>>.

265 “se trata de producir una posición efectiva, potenciales gérmenes de comunicación directa, espacios públicos abiertos a la discusión y participación colectiva” (site do artista).

brasileiras, evidenciando as políticas de extermínio, principalmente, de nossos jovens pobres e negros. A ação de Caetano, como o título sugere, reivindica o direito ao pranto, à visibilidade da dor sentida pela perda de um filho, em outras palavras, o direito ao luto já que lhes foi negado o direito à vida: “Chorar os Filhos propõe um gesto-denúncia contra a violência do Estado que orchestra operações policiais como a que matou Marcus Vinícius no Complexo da Maré em junho deste ano” (XX REDOR, 2018).



Fig. 102
Chorar os Filhos (2018),
Nina Caetano
Disponível em:
<<https://www.horizontedacena.com/sobrevivencias-femininas-ou-sobrevivencias-da-dor-materna/>>.

Em seu caráter nômade, a resistência fulgura em espaços, corpos e encontros gerados por ações como de Nina Caetano. Ação que fissa as cidades-produtivas-velozes-ensurdecidas-eficientes... para tecer silêncios e relatos.

A ação é a expressão de um feminismo em ato, “Ou um conjunto de práticas que tem como orientação básica a ideia de que as mulheres são gente” (CAETANO, 2018). Compõe a pesquisa da artista em torno das ‘poéticas do luto’, criando, a partir da dor, uma fissura coletiva de cura no espaço público como espaço coletivamente produzido. Dentre as frases que constituem a ‘mortalha-vestido’ costurada na ação, está a da mãe de Marcus Vinícius (assassinado aos quatorze anos), Bruna Silva: “Meu filho morreu com sede”, acompanhada de relatos como “Cada vez que escuto um tiro penso no que o Cleiton sentiu”, “Foi o Estado que matou meu filho”, entre muitíssimas outras. A costura das vozes não tem como propósito a criação de um objeto para ‘contemplação’, como esclarece a artista (2018), mas de envolver as pessoas “não como ação de vitimização autocontemplativa, senão como ação que torna visíveis as feridas sociais e se converte em protesto coletivo”²⁶⁶ (CABALLERO, 2007, p.111).

266 “[...] no como acción de victimación autocontemplativa, sino como acción que hace visibles las ‘heridas sociales’ y se convierte en protesta colectiva” (CABALLERO, 2007, p.111).

Caetano cria um espaço de resistência no espaço público, uma dimensão do comum por meio da *transverberação*. Mais que denunciar, a artista convida à participação, à construção coletiva de um sentido a partir do ‘sentir’. Em outras palavras, gera uma fissura que permite o encontro para um luto comum, uma fresta de liberdade para o protesto sensível. Como nas demais propostas observadas, há uma ação - a costura - que funciona como mote para a criação de “um espaço para conversas com transeuntes que, atraídos pelas escritas, se detém para discutir os crimes ou relatar suas dores” (CAETANO, 2018). Nesse sentido, reconhecemos a importância dos elementos materiais elegidos por artistas como catalisadores simbólicos, e assim, deflagradores dos diálogos.

Tecido, linhas, agulhas, bem como as cores branca e vermelha, remetem ao universo feminino. Com sua presença, Nina Caetano reivindica o espaço público como espaço para a mulher. Perfurando o tecido branco com o vermelho do sangue derramado, costura um mortuário e coletiviza esta ação. Assim, entretece histórias e provoca que mais vozes se expressem e façam parte do que se torna um objeto-protesto. O esmalte utilizado por Lyz Parayzo para que suas ‘clientes’ performem a cor; o café como a pausa do encontro e reflexão nas propostas de ZMário; ou mesmo o cartaz exibido por Fabião. Objetos que se dimensionam no ato, estão a serviço das reflexões, mas sobretudo, de ativar uma percepção criativa – os encontros como possibilidade de desobstrução do acesso ao saber-do-corpo. Como nos afirma Ítala Isis sobre o café em sua proposição: “O café é mais do que apenas café. O café é um bom motivo para uma conversa, para uma troca de ideia [...] ele é mais do que apenas tomar café” (2020). Assim, a participação é a costura que permite a associação entre os elementos das proposições: objeto, propositore e ‘espectadore’:

A participação redefine as relações entre artista, objeto de arte e público. O(a) artista se desloca de um indivíduo criador de objetos para um colaborador(a) que produz ‘situações’. O trabalho artístico também se afasta da ideia de obra – produto finito e portátil – para se reconfigurar como ‘projeto’ que se estende no tempo, no qual início e fim não necessariamente são bem definidos (AQUINO, 2016, p.91).

Costurando uma ‘ação de rua’²⁶⁷ em outra, observemos *Escuto*

267 Ação de rua é o termo utilizado pela própria artista para referir-se a sua proposta:

histórias de amor (2005, fig.103) da artista e pesquisadora paulista Ana Teixeira (1957-). A proposição consistia na escuta, por Teixeira, de histórias de amor enquanto tricotava um cachecol com uma lã também vermelha. Utilizando um banner, instalava dois banquinhos em praças, calçadas, largos, etc., sentava-se em um e exibia seu enunciado: “Escuto histórias de amor”, no idioma do país em que estava. Contudo, a sinalização era somente um meio de interpelação dos transeuntes, pois era na conversa, no encontro, que o acontecimento se gerava²⁶⁸. Teixeira permanecia horas ‘tricotando’. A cadeira vazia, como em *Ação Carioca nº 1* de Fabião, era um convite para que les participantes sentassem e dessem seus depoimentos. Como nos demais trabalhos observados em nossa pesquisa, Teixeira²⁶⁹ afirma que “o espectador se vê convertido em participador [...]. Não há a possibilidade dele apenas presenciar a ação depois que decide atuar comigo. Ele se torna parte da ação”.



Fig. 103
Escuto Histórias de Amor (2005-),
Ana Teixeira
Fonte: Acervo da artista.

Linhas vermelhas que tecem outra natureza de histórias também no espaço ‘tornado público’. Enquanto Caetano tece uma espécie de ‘mortalha’ coletiva e coletivamente (com relatos da violência policial que em nosso país multiplica-se), Teixeira vai acrescentado histórias de amor contadas por desconhecidos num cachecol costurado por ela há mais de vinte anos.

Como vemos, a artista refere-se a seu trabalho utilizando o termo ‘ação’. Teixeira recusa a categorização artística contida na terminologia ‘performance’: “Em minhas ações, o corpo é instrumento que me presentifica. É um corpo ativo, mas não performático, da maneira como penso a performance, ou seja, um programa que contém alguma

“inserções em espaços públicos de maneira a promover ofertas diferenciadas, que envolvem, em sua maioria, trocas. Trocas de sonhos, de maçãs por desejos e de palavras por palavras. E ofertas de uma outra identidade, de uma escuta silenciosa e de verbos no imperativo proferidos em um carro de som.” (TEIXEIRA, 2005, p.5)

268 Depoimento concedido para a pesquisa por TEIXEIRA, Ana [03.2020]

269 Depoimento concedido para a pesquisa por TEIXEIRA, Ana [03.2020]

previsibilidade e uma certa atuação”²⁷⁰. Sem um ‘programa’, a artista presentifica-se para a troca e afirma que após vinte dois anos com o trabalho, aprendeu a ouvir mais. Teixeira não registrou as histórias, elas resistem no tempo como memória em gesto, nas linhas que se entrelaçam no cachecol vermelho tecido durante ‘anos a fio’.

Incomodada com a ideia de amor: “o amor romântico, o qual vejo como um pacote comprado na feirinha mais próxima, cujo conteúdo abarca a monogamia, a ideia de fidelidade, do ciúme como parte inevitável da relação e também a heteronormatividade [...]”²⁷¹, a artista decidiu escutar histórias. Esclarece que em suas proposições, a participação/interação parte do desejo de criar encontros, relações, associações entre pessoas, bem como ‘confrontos’, não trocas afetivas fundadas em relações consensuais. Teixeira percebe a arte como lugar para enfrentar, interferindo no cotidiano das pessoas, gerando curtos-circuitos²⁷². Diz trabalhar com ‘gente’ como material para suas propostas, interessa o contato ‘desprotegido’ da rua, para estar em relação direta com as ‘gentes’, fora do espaço ‘protegido’, do escudo da arte. Insere no espaço público situações que não lhe são próprias: troca sonhos por sonhos, maçãs por desejos, confecciona identidades, conversa e escuta histórias de amor:

Sentar-se para contar uma história a um estranho por motivo nenhum no meio de um dia qualquer é suspender o andamento da vida cotidiana, é desviar-se da eficácia e da produtividade que apontam sempre para frente e para mais [...]. Sua intenção com as ações é causar uma fissura no cotidiano das pessoas (CASTRO, 2015, p.179).

Estas intenções identificadas por Castro (2015) - suspensão, desvio e criação de ‘fissuras’ - presentificam (para usar o termo empregado por Teixeira) uma micropolítica ativa, que resiste à cartografia dominante por meio da criação relacional. Suely Rolnik (2018b, p.125) rastreia que as lutas de insurreição micropolítica consistem em “compor coletivos efêmeros desde uma *transverberação* de uma mesma frequência de afetos; afetos das forças que agitam um certo mundo em cada um dos corpos que ali se juntam”²⁷³. As ações de

270 Depoimento concedido para a pesquisa por TEIXEIRA, Ana [03.2020]

271 Depoimento concedido para a pesquisa por TEIXEIRA, Ana [03.2020]

272 Depoimento da artista no canal Mulheres na arte: a estética como luta (2019): <<https://www.youtube.com/watch?v=A2Lx4MyanBA>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

273 “componer colectivos efimeros desde una transverberación de una misma frecuencia de afectos; afectos de las fuerzas que agitan un certo mundo en cada uno de los cuerpos que allí se

Fig. 104
Bate-Papo na Cama (2013),
Tânia Alice
Disponível em:
<<http://taniaalice.com/bate-papo-na-cama>>.



Na proposta, a transposição do espaço-cama para para o espaço-rua torna-se afirmação da vida como experimentação, o cotidiano em sua potência poética. Vemos nesta, assim como nas demais ações estudadas, a afirmação de Oiticica na prática: “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (1966).

Teixeira são insurgências contra a padronização das relações humanas, contra a lógica produtivista e o motor da eficácia, contra o amor ‘enlatado’. Acreditamos na potência de *transverberação* desta fissura no cotidiano criada por meio da possibilidade do encontro e afetos em *Escuto histórias de amor*:

[...] encontros que podem ser, antes de tudo, enfrentamentos entre os sujeitos participantes de minhas ações e eles próprios. Mas talvez isto (colocar o sujeito em confronto com ele mesmo) já seja uma espécie de insurgência, não? [...] Concluindo, sua pergunta me faz pensar que minhas proposições se insurgem não sobre o domínio da arte, contestando suas premissas e poderes, mas sobre o domínio do pessoal, do miúdo, do que rege nossa intimidade. E nesse sentido é uma insurgência dentro da esfera da micropolítica [...]”²⁷⁴.

De forma distinta - insurgindo-se diretamente sobre o ‘domínio da arte’ - a performer e pesquisadora Tania Alice realiza a série *Ensine-me a fazer arte* (iniciado em 2017 e já realizado em diversas cidades do mundo), parte de seu projeto de investigação em torno da participação. Os recursos se repetem: duas cadeiras, artista, espaço público e um cartaz, desta vez figurando: “Ensine-me a fazer arte”. Em outra de suas ações, *Bate-Papo na Cama* (2013, fig. 104), instala uma cama de casal em espaços públicos e convida os transeuntes a deitarem-se com ela e falarem sobre sua cidade. No Rio de Janeiro, por exemplo, tratava do processo de gentrificação às vésperas da Copa do Mundo de 2014. Para a artista: “A dimensão política da obra de arte cessa de residir em seu conteúdo e passa a permear a própria feição do dispositivo artístico, que, sempre mais, visa a uma proatividade por parte do espectador” (ALICE, 2015, p.397).

Trabalhando desde 2008 com ações participativas – iniciando esta trajetória com a proposta *Sem Título (A bondade de estranhos)* - Maurício Ianês (1973), desdobra seu interesse no diálogo com o ‘público’ em múltiplas proposições. Em *O Escritor* (2013) escuta histórias dos participantes, escreve uma palavra que sintetiza a história narrada e a pendura na parede do museu. O mesmo recurso da conversa é utilizado em *Centro de investigação da ideologia das imagens* (2016). Nesta, a partir do diálogo, artista e ‘espectadore’ elegend na internet uma imagem que expresse o atual contexto político, econômico, social

juntan” (ROLNIK, 2018b, p.125)

274 Depoimento concedido para a pesquisa por TEIXEIRA, Ana [03.2020]

O museu não deve desaparecer, pois é um dos rostos evidentes da modernidade: sua descolonização deve ser visível para toda a sociedade. Devemos tomar o museu, intervir nele, nos apropriar de suas possibilidades para gerar uma estrutura porosa que permita às distintas subjetividades entrar e sair.

Ao compromisso com o ‘onde’ soma-se um ‘como’ que privilegia o uso de materiais de baixo custo, modos de fazer fundamentados no encontro, tendo os objetos uma função secundária, não capitalizável, funcionando como ‘gatilho’ para a participação. Cadeiras ocupando largos, praças e calçadas para desobedecer às políticas de produção do medo, do individualismo, da falta de memória, do produtivismo, da impotência, da inação. Ações para resistir! Gente fazendo companhia; conversas sobre amor, sobre sensibilidades de gênero, sobre a atualidade política, econômica, social e cultural, sobre sexualidade, a ação de escutar histórias, depoimentos, de amores, de desejos e da própria arte, denúncias da violência policial, da ausência e autoritarismo do Estado ou dos processos de gentrificação nas cidades, são alguns dos temas trabalhados por artistas. São os motores de *aesthesis* situadas, são expressões de ‘desejos por revolução’, liberação da estética e das subjetividades. Utilizando as palavras de Ana Teixeira:

Penso a arte como uma possibilidade de encontros, efêmeros, incômodos, amorosos, estranhos, inconvenientes, germinantes. Encontros que podem ser, antes de tudo, enfrentamentos entre os sujeitos que entram em contato com a arte, em suas incontáveis manifestações, e eles próprios. Toda arte é política até porque tem uma relação estreita com o contexto onde se insere, e sendo política é passível de ser revolucionária.

É na precariedade do encontro que estas ações *transverberam*, como reflete Luiz Camillo Osório ao abordar *La Bête* (2015) de Wagner Schwartz: “Esta precariedade é própria ao risco da participação, de uma obra-processo, de um não saber como as coisas acontecem e estar aberto ao movimento e à transformação”. Sem a figura do participante, só existe a espera. Para *transverberar* é preciso estar junto. Assim, o ‘para quem’ nessas ações é ‘para todes’, com todes, para quem quiser, puder e estiver. A estas questões soma-se a descentralização do papel de artista, impulso central das experiências participativas. Estas propositórias colocam em questão a unilateralidade da relação de artista como criador individual. Acreditando na igualdade das inteligências sinalizam a possibilidade de criação coletiva, compreendendo a vida mesma como esfera para esta.

Desta forma, o diálogo, o ato de contar, confidenciar, narrar e escutar tornam-se possibilidades de criação. Inventar espaços para o encontro, a fala e a escuta é, portanto, atitude *corpólitica*, poética de ruptura com a apatia da realidade instituída. Nesse sentido, acreditamos na força de criação e transformação de ações como estas no processo de descolonização da arte e, conseqüentemente, das *aesthesis*.

Dando seqüência à observação de projetos artísticos em que a abertura poética implica e engendra atos *corpóliticos* - de resistência à estética hegemônica e demais domínios da colonialidade do poder - nos centraremos, nesta seção, em projetos nos quais propositórias oferecem

AÇÕES INTERCORPORAIS: A INCORPORAÇÃO DA CRIAÇÃO

seus corpos como ‘suporte’ para a ação de criação de ‘espectadories’. Como vimos, o ‘devir-revolução’ das práticas participativas incide em distintas esferas da vida, assumindo, para isso, distintos contornos. Nos projetos sobre os quais nos debruçaremos, o corpo dos artistas torna-se catalisador de discussões que perpassam a precariedade de sua condição de organismo vivo e atravessado pelo mundo; forma e força²⁷⁹; carne, constructo cultural e construtor de realidades; agente de transformações sociais e alvo de todas elas. De forma mais ou menos direta, as ações tangenciam problemáticas em torno da história da arte oficial, da memória, do binarismo sexual e de gênero, da violência nas relações humanas, do capitalismo como lógica estruturante do atual padrão de poder, entre outros.

Iniciemos nosso estudo observando a ação *Tapas Pra Que Te Quero* (2016, fig.108) da série *Campo de Contato*²⁸⁰ (fig.109) proposta

279 Aqui referimo-nos à distinção entre forma e força utilizada por Suely Rolnik (2018a) para abordar nossa capacidade de apreensão do mundo em suas dimensões objetivas, físicas, culturais, etc., bem como em sua capacidade extra-corporal, enquanto força vital. A primeira forma, refere-se ao mundo e suas representações, códigos, hábitos culturais, seus contornos físicos e simbólicos que nos definem enquanto ‘sujeitos’. Já as forças, designam fluxos de energia que movimentam partículas do invisível, emoções vitais, agitam a existência mesma, ‘percepto’ e do ‘affecto’ (conceitos utilizados pela pesquisadora a partir das contribuições teóricas de Gilles Deleuze e Félix Guattari). No entanto, no diagrama de mundo no qual vivemos, tais capacidades são inextricáveis, coexistem em nossa experiência de mundo.

280 Na primeira ação da série *Campo de Contato*, *Campo de Contato I* (2014), Bernardini permanecia imóvel enquanto os ‘espectadores’ jogavam água em seu rosto.

pela gaúcha Élle de Bernardini (1991) - mulher trans com intensa produção dedicada à problematização da cisheteronormatividade tendo seu corpo e existência como pivôs de sua prática – ativada na Universidade Federal de Rio Grande (FURG). Como o título sugere, em ‘*Campo de contato*’ a artista cria situações que induzem participantes a entrarem em contato direto com seu corpo, uma relação necessariamente violenta apesar de determinada por uma escolha²⁸¹. A ação inicia-se com a artista caminhando no espaço da galeria, trajando uma vestimenta elegante, de alta costura, maquiada e de salto alto. Ao chegar no espaço ‘cênico’, em frente ao público, Bernardini põe para tocar árias de grandes óperas clássicas. Sobre a escolha musical, afirma:

No meu trabalho, esse apelo ao que é o luxo, erudito, elegante, ao *status quo* sempre estará presente. Faço apelo ao *status quo*, ao que já aceita, ao que assimila e tem como belo. Não se discute a beleza de uma ópera. As pessoas aceitam que aquilo é bonito e deu! Ninguém se pergunta. O *status quo* determina isso. [...] Eu utilizo esses elementos, roupas de alta costura [...] coloco isso no meu corpo que é visto como o corpo da travesti, da transexual que são as figuras mais perseguidas, rechaçadas e assassinadas que existem²⁸².

Com a ópera ao fundo, a artista escreve num quadro negro: “Siga a indicação -> Me dê um tapa na cara/O mais forte que conseguir/Agora!/ Élle”. Em seguida, Bernardini senta-se numa poltrona encarando o público com um semblante sereno, pernas cruzadas, à espera da ação dos participantes, sem expressar medo, ansiedade ou qualquer fisionomia defensiva.

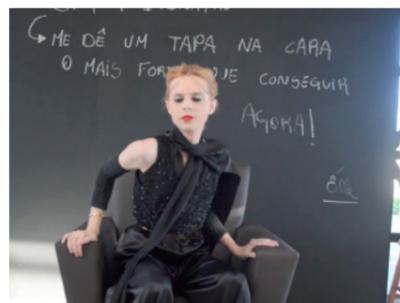
A artista deseja criar situações ‘mentalmente complexas’ que desencadeiem reflexões e tomadas de posição por parte dos ‘espectadores’. Em *Tapas Pra Que Te Quero*, o público depara-se com uma série de impasses à sua participação. Quem presencia *Campo de Contato II Tapas Pra Que Te Quero*, ao confrontar-se com o enunciado e não participa, não dando o tapa no rosto de Élle, não age para que o trabalho aconteça “e se ela convencer as pessoas a não darem o tapa, ela sabotará a ação. Se ela der o tapa, ela terá consciência de que cometeu

A proposição fazia alusão aos 50 anos do Golpe Militar no Brasil (1964).

281 Entrevista de Élle de Bernardini para o canal Vivieuví de Vivi Villanova em 12 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v2LwMiOwTZ4>>. Acesso em 20 out. 2019.

282 Entrevista concedida para a pesquisa por BERNARDINI, Élle [05.2020]

Fig. 108
Campo de Contato II Tapas Pra Que Te Quero (2016), Élle de Bernardini
Disponível em:
<<https://vimeo.com/elledebernardini>>.



Bernardini dá a cara a tapa, induz uma situação de violência explícita em meio à exacerbação de múltiplos signos da modernidade- cara visível que sustenta a lógica da colonialidade. A ária, a alta costura, a seda, o visível, o mais que visível, a universidade, a espetacularização, a obediência, a ambiguidade evocada pelo seu corpo trans, são alguns dos elementos que compõem e tensionam a proposta de ação.

Fig. 109
Campo de Contato I (2014), Élle de Bernardini
Disponível em:
<<https://revistahibrida.com.br/home/revista/edicao-4/corpo-contexto-contestacao-elle-bernardini/16-2/>>.



Um corpo vulnerável, 50 copos d’água sobre a mesa: referência direta aos cinquenta anos do golpe de 1964. Cada copo d’água lançado sobre a propositora tornava o passado tangível: Acordemos! Não podemos dormir, é preciso agir. Um passado não superado, vivenciado como sequelas e ação no agora, uma convocação à rememorar como motor para a ação.

um ato agressivo”²⁸³. De acordo com a artista, o conceito de ‘banalidade do mal’ de Hanna Arendt (1906-1975) em *Eichmann em Jerusalém* (1999) é motor para a elaboração destas proposições que provocam espectadores a pensar para agir ou não (BERNARDINI, 2019). A artista dá ao público instruções claras de como operar, cumprir com seu papel de ‘espectadore’ que atua conforme as normas da ‘obra de arte’ e/ou artistas lhe propõem.

Após alguns minutos de espera, o público anima-se. Contudo, muitos levantam-se, têm o impulso de dar o tapa, mas desistem. Mesmo ‘espectadores’ que não participam batendo fazem parte da proposta, pois permanecem no espaço assistindo à ação de outres. Retomando aspectos da *Anti-arte* de Oiticica nota-se que “O ‘não achar’ é também uma participação importante pois define a oportunidade de ‘escolha’” (OITICICA, 1986, p.77). Algunes participantes acercam-se de Bernardini e não batem, mas beijam seu rosto. Nesse sentido, desobedecem às instruções e agem em contraponto à proposta, respondem a violência com um gesto de ‘cuidado’. Para nós, estes desvios são a própria criação de diferença que ações como esta podem gerar. Ao ‘dar a cara a tapa’, Bernardini deseja trabalhar o conceito de ‘banalidade do mal’ no contexto artístico. Por outro lado, é preciso reconhecer que é a própria artista quem se propõe a receber tapas, está ‘protegida’ pelo ‘escudo’ da arte e da universidade e, nesse sentido, torna a aproximação ao conceito de Arendt delicada.

A investigação da violência por meio da participação já havia sido explorada pela artista em *Campo de Contato I*, ação feita em 2014 em referência aos 50 anos do Golpe Militar no Brasil. A proposição foi acionada nas ruínas da Estação Férrea da cidade de Santa Maria (RS). Durante o inverno rigoroso da cidade, a artista convidava - por meio de um folheto instrutivo - ‘espectadores’ a lançarem água gelada - havia uma mesa com copos d’água - sobre seu corpo em referência às práticas de tortura durante a Ditadura civil militar.

Bernardini relata que a Rede Globo de televisão foi cobrir o evento, fato que redimensionou a ação. As pessoas lançavam água sobre a artista enquanto seguravam cartazes e protestavam contra a emissora. Bernardini relata ainda que “as perguntas que eu ouvia do público próximo eram: Será que isso aqui é arte? Isto é arte ou não é

283 Entrevista de Élle de Bernardini a Raphael Fonseca para a revista Híbrida. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/home/revista/edicao-4/corpo-contexto-contestacao-elle-bernardini>. Acesso em: 05 fev. 2020.

arte? Por que é que isso é arte?”²⁸⁴.

Tangenciando questões análogas, *Cintada 1,99* (2002, fig.110), do *Grupo Empreza*²⁸⁵ comercializa a possibilidade de realização de um gesto de agressão por um valor ‘promocional’: R\$1,99. A proposição foi repetida em diferentes ocasiões - normalmente na programação dos ‘serões performáticos’ do grupo - e tem um programa performativo composto por uma sequência de ações. Em uma de suas versões, Helô Sanvoy (1985) ingressa no espaço onde se desenvolverá o trabalho trajando o ‘uniforme’ do *Grupo Empreza*, terno gravata, “tailleur e roupas sociais usadas normalmente por empresários e executivos” (CAMPBELL, 2018, p.243). Desnuda-se em frente a esquadrias, deixa as roupas no chão, apoia-se com as duas mãos numa parede de costas para o público e ali permanece. Em seguida, entra Babidu Barboza (1979), também ‘uniformizado’. Tira seu cinto e com ele começa a dar ‘cintadas’ nas costas de Sanvoy. O gesto é repetido inúmeras vezes, até a exaustão física do ‘verdugo’. Posteriormente, Babidu (o artista também já executou a outra função, já teve inclusive uma hemorragia interna como consequência da ação) prega um cartaz na parede, ao lado do corpo do companheiro flagelado: “Promoção/Cintada/1,99”. O programa é claro: um corpo para ser açoitado, um valor a se pagar para isto, um pratinho no chão para o depósito do dinheiro e o cinto como objeto para a efetivação da ação.

A partir desse momento, ‘esquadrias’ convertem-se em participantes. Como na ação de Bernardini, as contradições em torno do agir e do assistir ‘passivamente’ implicam reflexões que transbordam a proposição. Como agir frente a situações de opressão e violência? Ao pagar para bater, as pessoas contribuem para a ativação do trabalho. Ao não pagar e não bater, tornam-se cúmplices da violência perpetrada por outros. Por outro lado, se abandonam o espaço, não compactuam com o fato, mas ‘lavam as mãos’ e isentam-se de qualquer responsabilidade. Como reconhece Brígida Campbell ao refletir sobre as propostas do *Grupo Empreza*, “Seus trabalhos testam os limites do corpo e colocam o espectador em um lugar privilegiado de participação, o que pode gerar desconforto” (CAMPBELL, 2018, p.243).

284 Entrevista concedida para a pesquisa por BERNARDINI, Élle [05.2020]

285 O *Grupo Empreza*, fundado em 2001 em Goiânia, é descrito por seus integrantes como um ‘corpo-coletivo’, tendo como foco a pesquisa corporal na arte, com performances, happenings, fotografia e produções audiovisuais. É um dos grupos de performance mais conhecidos e consolidados do Brasil, teve passagem de diversos artistas e atualmente é formado por Aishá Kanda, Babidu, Helô Sanvoy, Tiago Lemos, entre outros.

Fig. 110
Cintada a 1,99 (2002), Grupo Empreza
Disponível em:
<<https://www.premiopipa.com/2014/07/grupo-empreza-em-performance-cabaret-voltaire-de-encerramento-da-mostra-eu-como-voce/>>.



A ação faz emergirem múltiplas questões em torno à lógica do capital: o que está a venda? quem está a venda? quem vende? por quanto se vende? quem sofre as consequências desta transação? o que se pode vender? tudo tem preço? o que a transação do capital garante? quem paga? quem lucra? quem não? que violências sustentamos com aquilo que consumimos?

Fig. 111
Make America Great Again (2017), Regina José Galindo
Disponível em:
<<http://www.reginajosegalindo.com/make-america-great-again-el-azote/>>.

Galindo utiliza o slogan da campanha (2016) de Donald Trump como título da proposta. Como na ação de Bernardini, em que observamos a produção de um desvio pela desobediência ao enunciado proposto: um carinho como ação de recusa ao tapa, na ação de Galindo, um participante – após cerca de uma hora – levantou-se e soltou a artista, desatando o nó que prendia seus punhos ao tronco e dando fim à ação.



É justamente esse incômodo, gerado pela ação, que acreditamos ser motor para a criação de alternativas, desvios, práticas desobedientes e insurreições poéticas.

Várias são as questões tangenciadas por *Cintada 1,99*. Há as primeiras e mais ‘evidentes’, como reflete Graziela Kunsch (2002, p. 178): “do espetáculo da violência, e da gente pagar por essa violência, tornando-nos cúmplices e até mesmo agente da mesma”, e continua, refletindo sobre a figura do ‘algoz’ como outra ‘leitura’ possível: “como intermediário – o museu, a galeria, o marchand, o curador, o patrocinador – entre o público e o artista” (ibid.). A reflexão, ademais, pode assumir múltiplos direcionamentos, a depender de quem bate e de quem apanha. A ação redimensiona-se a depender das inscrições corpográficas de quem açoitada. Se é uma mulher branca, ou negra, um homem branco, um homem negro, adquire distintos diagramas de sentido. Da mesma forma, o corpo sobre o qual a ação recai é fator determinante na vivência da proposição. As pessoas realizariam a ação se o corpo fosse de mulher?

Se realizado atacando o corpo de um homem branco tem um sentido. Se realizado atacando o corpo de uma mulher, tem um outro sentido muito específico. Se realizado atacando o corpo de um homem negro, o corpo exposto e desnudo, também terá um outro sentido. Às vezes achamos que pode reduzir a leitura do trabalho. Na nossa visão, se torna quase ilustrativo colocando um corpo negro à venda ali, para dar cintada (GRUPO..., 2018, p.23).

‘Visibilizando’ opressões estruturais em um corpo de mulher não-branca, a artista guatemalteca Regina José Galindo propõe *Make America Great Again* (2017, fig. 111). Galindo é amarrada a um tronco com as costas expostas enquanto uma *dominatrix* segura um açoite. No chão, uma latinha para que esquadrias depositassem moedas. A cada doação, Galindo recebia uma chicotada. O tronco erguido em meio à galeria e a utilização de um açoite marcam uma discursividade mais direta que *Cintada 1,99*, como em *Whip it good*²⁸⁶ (2013), de Jeannette Ehlers. Em contraposição, na ação *Alud/Avalanche* (2011), Galindo submete-se inteiramente ao cuidado des participantes. Deitada com os olhos abertos sobre uma cama de necrotério, a artista apresenta-

286 *Whip it good* é uma ação participativa proposta pela artista Jeannette Ehlers em 2013 e consiste no convite ao açoite de um grande quadro branco utilizando um chicote sujo de terra. Com o tempo, as chicotadas dadas pelos ‘participantes’ ficam plasmadas na tela, clara alusão à arte como parte da violência da tecnologia colonial.

se com o corpo completamente sujo de terra, como se houvesse sido desenterrada. A seu lado, uma mangueira e uma mesa com dezenas de panos que vão sendo utilizados por ‘espectadores’ na limpeza de seu corpo. Não há instruções, mas poucos minutos após o início da ação, inicia-se um processo coletivo de limpeza do corpo da artista. Nestas, bem como em diversas de suas ações, seu corpo apresenta-se como catalizador de uma poética de resistência:

Sobre o corpo das mulheres latino-americanas está inscrita a história da humanidade. Sobre os corpos conquistados, marcados, escravizados, objetificados, explorados e torturados pode-se ler as nefastas histórias de luta e poder que formam nosso passado. Corpos frágeis somente na aparência. É o corpo da mulher que sobreviveu à conquista e à escravidão. Que como pedra guardou o ódio e o rancor em sua memória para transformá-lo em energia e vida (GALINDO, 2013, p. 60).

Com foco nas relações entre arte, mercado, medo, crime, vigilância, e outros mecanismos de controle institucional, Marcelo Cidade (1979) realiza, a partir dos anos 2000, uma série de trabalhos que colocam arte x vida em tensão por meio do deslocamento de elementos da cidade para o museu de forma ressignificada. Em *Fuzilamento* (2002, fig. 112), põe-se à disposição da ação violenta da pessoa ‘espectadora’. Oferece seu corpo como ‘suporte’ para o ‘vandalismo’ participador, ou como reflete Oiticica sobre o *probleto*, este existe para ser ‘deflorado’, ‘devorado’ e ‘cagado’ (1998). Na ação, Cidade, nu na galeria, lê em voz alta uma lista de revoluções e nomes de pessoas envolvidas em movimentos sociais da história: “Revolução Mexicana (Villa e Zapata), liberdade na Palestina, devaneios individuais, loucura e estado de transe [...]”. Enquanto lê, é ‘alvejado’ pelo público. Punhados de cimento fresco são atirados por espectadores contra seu corpo, como reflete Felipe Scovino (2015, p.10): “O tom sério de um discurso, de um poeta ou estadista que declama ou dirige-se ao seu povo é perdido, vaiado, destruído. Não há hierarquia ou verticalidade. O poder é destituído”.

Ao levar para o museu a materialidade do cimento em processo de secagem, convida-nos à reflexão em torno dos processos de construção de nossas cidades em suas dimensões físicas e simbólicas. Que cidade edificamos com nossas ações? Como a urbe age sobre nossos corpos? Marcelo Cidade “propõe uma reflexão sobre as revoluções (políticas, sociais, culturais e pessoais) e também sobre as ligações entre a arte, a cidade e o corpo. ‘O cimento é a base da construção civil, quando o



▲ Fig. 112
Fuzilamento (2002), Marcelo Cidade
 Disponível em:
<https://www.galeriavermelho.com.br/artista/40/marcelo-cidade>.

Novamente o artista se oferece nu à ação violenta sobre seu corpo - também no interior de uma grande instituição: Itaú Cultural (SP), durante a exposição *O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira*. Aqui, a arma é a matéria de que é feita a cidade: choque do cimento contra a carne. Um êxtase pela ação de ‘fuzilar’ toma conta da ação, é impossível escutar o artista que lê o texto ‘fuzilamente’ - retirado de um livro situacionista.

jogam sobre mim me transformo numa espécie de monumento”²⁸⁷ (NOVAES, 2005). O artista utiliza esta ordem de materiais em diversas de suas propostas. Migra elementos da urbe para o interior do museu, bem como seu contrário. Expressão de uma arte sem modelos, feita de restos, lixo, corpo, tijolos, blocos de concreto, cacos de vidro, entre outros. Manifesto à arte sem cavalete, fora de totens, molduras ou pedestais, problematizando as instituições desde seu interior. Sobre a relação entre artista e espectador, revela (CIDADE, 2015, p.11): “Gosto muito do conceito de Joseph Beuys de que todos são artistas, destruindo essa cadeia hierárquica, piramidal, na qual o artista seria a pessoa mais importante”.

A ação faz recordar propostas como as de Ubirajara Ribeiro, em *Mitos Vadios* (1978), que distribuiu obras de arte no espaço para serem atacadas com dardos por espectadores. Contudo, na proposição de Cidade, não só a ‘obra de arte’ é atacada, mas também o artista e a instituição museal. Ao oferecer seu corpo para ser ‘fuzilado’, Marcelo Cidade expressa de forma incisiva sua falta de esperança na atualidade, como reflete Scovino (2015, p.15): “falência do Estado, falência do sujeito, do que entendemos como contemporaneidade, falência da arte, falência das instituições de arte e do espectador, e finalmente, falência do artista”. A violência é aqui um ‘choque de realidade’, para usar as palavras do proponente (CIDADE, 2015), da mesma forma que nas ações anteriormente observadas.

O que estas ações revelam? Ou antes, o que pretendem desencadear? Por que a violência é utilizada como meio de abertura poética? Para quê fomentar a violência como forma de relação entre corpos? Quais desvios são possíveis a partir dos programas propostos por artistas? Que poética se faz a partir destas proposições? Em outras experiências, a violência não é programa da ação, mas consequência das relações entre *probletos*, propositories e participatories. Em *O Vínculo* (2015), de Maurício Ianês, a abertura poética desencadeou atos de natureza ‘destrutiva’. O artista propôs um espaço de caráter provisório para a criação, traço recorrente em seus trabalhos: situações em que a abertura gera ações que fogem do ‘controle’. Em *O Vínculo* (fig.113) convida les participantes a intervirem e se relacionarem de forma livre com os elementos que compõem o ambiente, incluindo o próprio ambiente e o corpo do artista. O objetivo de Ianês era que

287 Reportagem de Tereza Novaes para o caderno Ilustrada da Folha de São Paulo (04 abr. 2005) de título Performance provoca polêmica no Itaú.

‘spectadories’, dentro do contexto da arte, vivenciassem experiências propostas por si mesmas (IANÊS, 2015), o museu como espaço de criação coletiva. No catálogo da exposição *Terra Comunal*, o trabalho está descrito da seguinte forma:

Nesta ação, Maurício Ianês fica disponível para criar relações com o público durante todo o período da exposição. As pessoas podem propor e desenvolver ações, conversas e atividades com o artista dentro da sala de exposição, com total autonomia, em uma situação de empoderamento e exercício de liberdade do espectador, que cria um espaço de convivência libertária com os módulos, móveis e materiais disponíveis, além de utilizar o próprio corpo do artista. Durante o trabalho, as relações de poder entre instituição, artista e espectador são questionadas e desconstruídas, transformando-se de modo a criar novas hierarquias, mais horizontais, entre os agentes envolvidos. (MAI, 2015, p. 186)

Durante os três meses da ação, Ianês aproximava-se de ‘visitantes’ e explicava: “você pode fazer o que você quiser aqui, o espaço é seu. Eu também sou seu, você pode fazer o que quiser comigo [...] com o meu corpo, com o seu [...] quer um café para começar?”²⁸⁸. A partir desta premissa, participantes criavam relações com tudo. Em sua maioria agiam para quebrar objetos, rabiscar, rasgar, pichar, furar, lançar, romper, socar, etc. Nesse sentido, vale retomar as palavras de Aldo Pellegrine para o catálogo *Arte Destructivo* (1961): “A destruição pertence, para o artista, à ordem suprema da liberdade. [...] A destruição de um objeto não o aniquila, mas nos enfrenta com uma nova realidade do objeto, a carga de um sentido que não tinha antes” (PELLEGRINE, 1961). O *vínculo* é proposto como um lugar coletivo para a emergência do impensado, utilizando as palavras da artista colombiana María José Arjona: “quero imaginar que este espaço do inesperado é o que emerge depois de cada encontro”²⁸⁹. Nestas ações, o inesperado é criação que nasce da relação entre corpos e aponta a necessidade de destruição de algumas estruturas.

A proposta foi apresentada durante a exposição *Terra Comunal* no Sesc Pompeia - parte de um circuito bem consolidado da arte. Assim

288 Vídeo de divulgação - canal Sesc- da ação *O Vínculo durante o evento Terra Comunal* – Marina Abramovic +MAI, em 2015 no Sesc Pompéia. <<https://www.youtube.com/watch?v=fY2u59OdKKS>>. Acesso em: 23 fev. 2020.

289 “quiero imaginar que este espacio de lo inesperado es lo que emerge después de cada encuentro”. Palavras presentes no ‘home’ do site da artista. Disponível em: <<https://www.mariajosearjona.com/>>. Acesso em: 23 fev. 2020.

Fig. 113
O Vínculo (2015), Maurício Ianês
Disponível em:
<<<http://bienaldecartibiba.com.br/2017/artista/mauricio-ianes/>>>



Múltiplas proposições partem do desejo de criação de espaços de liberdade expressiva. Ianês o faz utilizando o próprio aparato institucional apontando suas limitações/contradições. Coloca a disposição telas, tintas, martelo, color jet, barbante, papel, o espaço, seu corpo, chá, alimentos, pallets. A participação é o corpo gerado pelo embate entre corpos e matéria-mundo.

como *Ágora* - abordada na seção anterior e realizada na Pinacoteca de São Paulo durante o evento *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade* - a experiência propõe-se como problematização da ‘arte afastada da vida’ e parte da compreensão da “arte como prática coletiva que dissolve a autoria individual [...] capaz de reunir e potencializar a vontade e a capacidade criativa de diferentes indivíduos²⁹⁰”. Mas, para que fazer/pensar ações, bem como curadorias como estas, que utilizam corpo, coletividade e participação no interior de instituições consagradas? Porque ao fazer corpo, apostando na potência política da coletividade e da participação, estas instituições abrem-se a um diálogo urgente e multidirecional que, para nós, é aliado dos movimentos de descolonização da arte. Neste movimento, assumem um desejo de profanação dos espaços e das condutas, transformação a partir da interlocução, principalmente, com atores sociais historicamente silenciadas. Assim, concordamos com Suely Rolnik (2015) ao afirmar que:

[...] todos os espaços possíveis de ativação e ocupação para que a vida flua e se volte a pensar e a criar, todos os lugares, que seja o museu ou não, que seja universidade ou não [...] toda vez que for possível a confluência entre uma, duas, três pessoas que o desejem e que se torne possível inventar algo para que isso siga em processo de criação há que fazê-lo, não importa onde [...]”²⁹¹.

Perceber a tensão presente na ocupação desses espaços é essencial para questionarmos-nos acerca da pertinência da realização de práticas de intenção disruptiva em seu interior. Tal, neutraliza a potência das ações/discussões, ou amplia seu alcance, criando fissuras no interior dos ‘museus’? Há, conjuntamente, um exercício de diálogo com outros agentes, públicos, problematização da estrutura da instituição, seus programas, curadorias, debates, modificação das classificações,

290 Texto de apresentação da exposição *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade* (2019) na Pinacoteca de São Paulo com curadoria de Amanda Arantes, Fernanda Pitta e Jochen Volz. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/programacao/somos-muits/>. Acesso em: 01 jan. 2021.

291 “[...] todos los sitios en donde es posible activar y ocupar para que la vida fluya y se vuelva a pensar y a crear, todos los sitios, que sea museo o no museo, que sea universidad o no universidad, [...] que sea el ‘raio que lo parta’ toda vez que es posible la confluencia entre una, dos, tres personas que lo deseen y que se vuelva posible inventar algo para que eso siga en proceso de creación hay que hacerlo, no importa donde”
Comentário de Suely Rolnik durante a mesa *Descolonizar la historia, el coneixement, el desig* com Alanna Lockward durante o evento *Descolonizar el Museo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Uj5akuoI0s&t=2592s>. Acesso em: 10 jan. 2021.

coleções, temporalidades, projetos educativos, expografias - em suma, da lógica de existência - para, assim, reinventar as estruturas físicas e simbólicas dos espaços? Emoldurar práticas artísticas indisciplinadas, saberes subalternizados, fazeres invisibilizados, enquadrando-os nas mecânicas de valorização e produção próprias à indústria cultural, é o que ocorre em grande parte das vezes, mas como escapar de tal dinâmica?

Esta armadilha é intrínseca ao sistema produtivo em que vivemos e garante o funcionamento, a manutenção e, inclusive, a propagação das dinâmicas de capitalização para todos os âmbitos da vida. Neste sentido, perguntamo-nos: como manter acesa a fagulha revolucionária de ações, discussões, de todo gesto de transformação? Não há resposta única, mas reconhecemos que a problematização dos enquadramentos das práticas simbólicas, das ações corporais indisciplinadas, participativas, da documentação de propostas ativistas, bem como de propostas filosóficas e críticas contra-hegemônicas, é fundamental neste exercício. Assistimos, nos últimos anos, à emergência de discussões em torno da visibilização/valorização de práticas subalternizadas, a luta pela descolonização da arte, do museu, da universidade, etc. Neste movimento, encontramos-nos com múltiplas proposições de combate à valorização e expropriação do dissenso pela lógica cafetiniística, movimentos de reinvenção destas instituições, mesmo com todas as contradições e complexidades próprias a essa dinâmica e suas negociações.

Eventos como *El Museo Reimaginado* (Typa AAM, 2019), *Arte e Descolonização* (MASP, 2019), *Festival Arte y Decolonialidad* (FAAD, 2019), *Descolonizar el Museo* (MABCA, 2014), *Práticas Decoloniais na Artes da Cena* (UFBA, 2020), ou mesmo exposições, como a emblemática *Estéticas Decoloniales* (2010) com curadoria de Mignolo e Gómez, entre incontáveis outros, lançam-se a um exercício de autocrítica, reflexões gestadas no interior das instituições como tentativas – mesmo que repletas de contradições - de abertura às transformações necessárias para reinvenção desses espaços, afinal “temos que descolonizar o museu porque temos que justificar sua existência e permanência” (COCOTLE, 2019, p.3). É nesta zona de conflito e de constante tensionamento que se inserem também proposições como a de Ianês, de Bernardini, de Cidade, de Galindo, etc., operando – em suas especificidades - com o objetivo de tensionar as próprias instituições, com o desejo de reinventá-las.

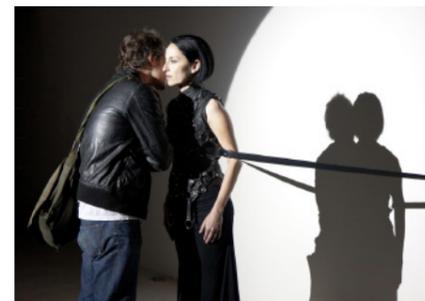
Também ‘poniendo el cuerpo’, bem como criando situações

‘mentalmente complexas’- que colocam em evidência questões em torno à violência - María José Arjona desenvolve uma série de trabalhos participativos que exploram o “poder e sua ingerência no corpo²⁹²” (OVALLE, 2012, p.3) como modo de fomentar relações intersubjetivas e intercorporais. Em seu projeto *Vires:ejercicios de poder* (2011) coloca seu corpo no espaço expositivo como mediador e catalizador de discussões em torno ao poder e ao corpo social. Com sua prática, a artista deseja compreender “o que se sente ao se viver no mundo, os efeitos das forças do mundo sobre nosso corpo²⁹³” (MUÑOZ, 2015, p.12). Nas ações do projeto, Arjona reflete sobre o poder de um indivíduo sobre o outro. Como em *O Vínculo*, a violência não é elemento constitutivo do projeto, no entanto, surge como resposta às proposições.

Em *On Force: sobre la fuerza, el deseo y los objetos del deseo* (2011, fig.114), a artista entregava-se à ação dos participantes, permanecendo atada à parede do museu por cabos que se conectavam à sua cintura e limitavam sua movimentação. Após a entrada de ‘espectadores’ no espaço expositivo, Arjona abria a boca e mostrava que guardava nela uma pedra de diamante que poderia pertencer a quem a ‘conquistasse’. As pessoas participantes tinham cinco minutos cada uma para tentar pegar o diamante e ficar com ele para si. A única limitação era o tempo. Não havia regras do que se podia fazer com a artista para conquistar a ‘recompensa’. Assim, conversavam com Arjona, tentavam obter a pedra por meio de negociações verbais, mas também físicas: danças, cócegas, beijos, carícias, beliscos e agressões. Como nas demais ações, participantes optavam por agir, ou não. Entretanto, em *On Force*, a relação de poder apresenta-se de maneira distinta às outras proposições estudadas. Arjona está com o diamante na boca, assim os participantes não dominam a ação sozinhos, mas em negociação com a artista.

Ao refletir sobre a questão da violência nas ações de Arjona, o pesquisador Rubén Dário Muñoz (2015, p.15) conclui: “as diversas modalidades de violência e de sujeição a que a vida é submetida [...] só podem ser transmutadas mediante a experimentação criativa com as forças da vida mesma, [...] por meio da exploração do que podemos lograr com o corpo²⁹⁴”. Aqui, vemos a participação explorada

Fig. 114
Vires: ejercicios de poder (2011),
 María José Arjona
 Disponível em:
https://www.nc-arte.org/?p=78#gallery_78.



Em entrevista à 1,99 as perguntas em torno à ‘quais violências sustentamos naquilo que consumimos’ tem outra faceta no projeto *Vires*: quais violências estamos dispostes a praticar para conseguir aquilo que a produção de subjetividades colonial-capitalísticas nos faz desejar?

292 “al poder y su enjerencia en el cuerpo” (OVALLE, 2012, p.3).

293 “lo que se siente al vivir en el mundo, los efectos de las fuerzas del mundo sobre nuestro cuerpo” (2015, p.12).

294 “as diversas modalidades de violencia y de sometimiento a las que se ha visto sujeta la vida [...] solo pueden ser transmutadas mediante la experimentacion creativa con las fuerzas de la

como possibilidade de transmutação da violência por meio da experimentação corporal e da criação. Na segunda ação da série, *On Luck: sobre la suerte, el destino y la elección* (2011, fig.115), Arjona cedia seu corpo ao livre manuseio dos participantes. Sobre uma mesa, a artista respondia aos estímulos físicos como uma ‘marionete’, deixava-se conduzir pelas ações. Ao final, a relação se invertia, era a vez da artista manipular corpos. Dessa forma, a criação se fazia coletivamente, entre Arjona e cada uma das participantes.

Aproximando-se a algumas destas diretivas, Wagner Schwartz realiza a partir de 2015, *La Bête* (fig.116). O trabalho é uma citação direta ao *Bicho* (1953) de Lygia Clark que aparece como *proobjeto* no início da ação - uma réplica comprada numa loja de museu - sendo manipulado pelo artista. A proposta tem início com Schwartz, nu, relacionando-se corporalmente com o objeto. O artista observa o *Bicho*, manipula-o, reposiciona-o. Em seguida, movimenta seu corpo num diálogo com o ‘bicho’. Realiza a operação algumas vezes, até que convida um espectador à ação: “Não com ele, comigo!”. A partir daí, o artista entrega seu corpo às pessoas participantes, mantendo apenas o tônus necessário para permanecer nas posições criadas por quem o manipula.

Como em *On Luck: sobre la suerte, el destino y la elección* (2011), o artista oferece seu corpo aos cuidados dos participantes, deflagrando reflexões em torno do poder e desencadeando um diálogo não verbal entre os presentes. As negociações são realizadas no próprio corpo de Schwartz. Há quem deseja desafiar os limites da proposição, colocando-o em posições desconfortáveis, como comenta Helena Katz (2015): “No momento em que seu corpo é tocado, deixa de ser um corpo-outro para ser testado nos limites de desconforto, equilíbrio e dor [...] pode-se fazer com o outro o que se quer. *La Bête* nos faz ver que somos nós que ajudamos a barbárie a avançar”. O comentário de Katz é contrastado com a reação de grande parte do ‘público’. A maioria das pessoas responde com rechaço às atitudes ‘violentas’, rapidamente outras participantes movimentam Schwartz deixando-o confortável, ‘protegendo-o’. Ao mesmo tempo, o artista em momento algum perde controle de seu corpo - ele escolhe se manter nas posições, além de estar protegido tanto pela instituição, quanto pelo público assistente. Neste sentido, percebe-se uma construção coletiva da experiência, como reconhece Arjona ao abordar o projeto *Vires*:

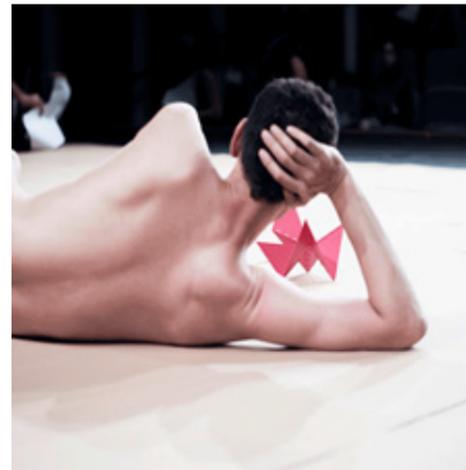
vida misma, [...] por médio de la exploracion de lo que podemos lograr con el cuerpo (ARJONA, 2015, p.15).

Fig. 115
Vires:ejercicios de poder (2011),
María José Arjona
Disponível em:
<https://www.nc-arte.org/?p=78#gallery_78>.



Experimentação de exploração mútua entre corpos guiada por um par de dados. Participantes lançam um dado que determina o número de movimentos que podem realizar no e com o corpo da artista (sem restrições, mas condicionados pelos limites sociais impostos pela instituição, pelo caráter artístico, bem como pelo olhar dos espectadores). Ao final, a relação se inverte.

Fig. 116
La Bête (2015), Wagner
Schwartz
Disponível em:
<<https://www.wagnerschwartz.com/video>>.



Ao manipular o *Bicho*, Schwartz o torna vivo. Ao tornar-se ‘bicho’ deixa-se manipular livremente. Acaso o artista se deixa moldar no interior das instituições culturais? Qual o limite de sua ‘passividade’? Não será isso o que les participantes, ao colocarem o corpo de Schwartz no limite do desconforto, querem provocar?

Não há uma interação igual a outra, ainda que visualmente tenham parecido (diferença na repetição), cada indivíduo se aproxima de maneira única à ação, orquestrando uma série de mapas e ritmos que ao resto dos espectadores lhes permitem inserir-se na obra desde a experiência do outro e não desde o ordenamento do performer²⁹⁵. (OVALLE, 2012, p.4)

Como vimos, a participação em Lygia Clark é, centralmente, um trabalho de retorno ao corpo. Ao se apropriar do *Bicho*, Schwartz retoma esta e outras discussões em torno da participação para problematizar a museificação de proposições como as de Clark, bem como para inseri-las no contexto atual. No entanto, a potência de descolonização dos sentidos e da percepção é ainda mais incisiva em *La Bête* pois o corpo a ser tocado na proposição é um corpo humano, nu e vivo. Schwartz desafia as forças conservadoras em sua plena ascensão e, nesse sentido, visibiliza sua existência “Como se tais forças jamais tivessem desaparecido de fato, mas apenas feito um recuo estratégico temporário à espreita de condições favoráveis para sua volta triunfal” (ROLNIK, 2018a, p.100). Retomando palavras de María José Arjona (2018, p.12) “Nada permanece igual quando o corpo irrompe no espaço... Este introduz vida”²⁹⁶. Introduce vida, incide sobre ela, provocando desvios e produzindo mais vida!

Enquanto o *Bicho* de Lygia pôde ser cooptado pelo mercado, comprado, vendido, trancado em museus e exibido em redomas de vidro, o corpo de Schwartz acendeu uma série de discussões que visibilizaram tanto o moralismo presente no modo de subjetivação dominante na manutenção do *status quo*, quanto os movimentos de afirmação da vida em sua potência de criação.

Extremando a ‘entrega’ do corpo do artista para a ação dos participantes e radicalizando a reflexão em torno da violência, encontramos a ação *¿Has violado?* (2000), dos artistas mexicanos Emma Villanueva e Eduardo Flores (coletivo EDEMA). No trabalho, Villanueva permanecia, durante três horas, amarrada a uma cama, nua, com as pernas abertas e com os olhos vendados. Les participantes ingressavam

295 “No hay una interacción igual a otra, aunque visualmente tengan parecido (diferencia en la repetición), cada individuo se aproxima de manera única a la acción, orquestrando una serie de mapas y ritmos que al resto de los espectadores le permiten adentrarse en la obra desde la experiencia del otro y no desde el ordenamento del performer” (OVALLE, 2012, p.4).

296 Exposição Hay que saberse infinito (2018), uma retrospectiva dos 20 anos de carreira de María José Arjona no Museu de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) “Nada permanece igual cuando el cuerpo irrumpe en el espacio... Este introduce vida” (ARJONA, 2018, p.12)

sozinhos no espaço após passarem por uma sala em que Eduardo Flores, registrado em vídeo, perguntava se já haviam sofrido alguma violência sexual. Em seguida, recebiam um folheto com as indicações para a entrada na segunda sala e para relacionarem-se com o corpo que estava na cama: “1. Narra una experiência propia de abuso sexual real, sea como abusador o víctima; 2. No hagas nada; 3. Abusa sexualmente”. Como nas demais ações observadas, as reações variavam, com participantes desviando-se do enunciado em maior e menor medida.

Em uma de suas ações mais emblemáticas, *La Pasionaria; caminata por la dignidad* (2000), a artista saiu pelas ruas da Cidade do México com o corpo pintado metade de vermelho e metade de preto, cores utilizadas nas greves mexicanas. A ação respondeu à situação da Universidad Nacional do México (UNAM) que passava por uma reforma visando a cobrança de mensalidades pouco acessíveis, gerando revolta e paralisações estudantis entre 1999 e 2000. O campus foi ocupado pelos estudantes, acarretando em mais de mil prisões, fato não divulgado pelos meios de comunicação. Villanueva, que era estudante na época, caminhou por oito quilômetros convidando transeuntes a emitirem sua opinião por escrito em seu corpo sobre a greve e sobre a reforma. Chegou no final de seu percurso - na Universidade - com o corpo totalmente escrito.

Villanueva, em toda sua trajetória como artista e ativista posiciona-se como sujeito implicado, mulher, mexicana e é a partir desta *corpólitica* que a situação de suas ações é deflagrada. Em obras como essa, “A interação de campos de significado é uma atitude performática que revela o plural de vozes que interagem na obra desde a sua concepção, implica uma consciência em seus fruidores da sobreposição de significados que lhe é resultante” (GUSMÃO, 2007, p.141). A proposta da artista estava em deflagrar, a partir de seu corpo, as múltiplas perspectivas presentes ao redor da greve. Neste ‘suporte’, frases como *Mirones sin pantalones*, *Huelga manipulada*, *No sirve*, revelam esta polifonia desencadeada pelo gesto performativo que começa com a artista e se desdobra na relação com participantes. Tal ação ressoa as palavras de Eleonora Fabião (2010, p.18) em torno das *Ações Cariocas* na experiência de “criação de corpo, relações humanas, relações urbanas, estética da precariedade, dramaturgias de produção, política e performance, circulação de afetos, histórias e História”.

A escrita sobre o corpo, recurso utilizado por Villanueva, é também tática bastante explorada em composições de interrelação corporal. Na ação *Sonho Alterosa em Processo* (2015) - realizada no Espaço

Fig.117 e 117b
Registros de *Sonho Alterosa em Processo* (2015), Caio Riscado
Fonte: Acervo do artista

Interessado em “colocar o corpo para a relação”, bem como na tradução plástica/imagética da incorporação do insulto vivenciado ao longo de sua vida, Riscado (2021) abre seu corpo para redefinir seus contornos coletivamente: “queria saber quais eram os limites que as pessoas iam estabelecer na relação com meu corpo, como iam se apropriar dele. Acho que havia vários tensionamentos éticos discutidos ali neh?!” (ibid.).



Reduto durante o *Tempo Festival* - o artista e pesquisador Caio Riscado (1990) colocou-se de pé, no centro de uma roda formada pelo público presente, trajando apenas um short e uma máscara (confeccionada pelo diretor de arte Victor Hugo Mattos) cor de rosa que tapava seu rosto (fig.117), disponível à ação de manipulação e marcação de seu corpo a partir da questão: onde em teu corpo dói o preconceito (RISCADO, 2021)? A resposta era dada por participantes num microfone aberto a todos e simultaneamente projetada como palavra escrita no espaço: “[...] catarina peitos pedro juliana virilha vanessa garganta fernanda útero rodrigo peito²⁹⁷ [...]”. Posteriormente, era carimbada no artista – por participantes ou colaboradores que assessoravam a realização da proposição - no lugar do corpo indicado por participantes, a palavra BICHA, em vermelho e caixa alta.

A palavra se acumula com as dezenas de pessoas que se utilizam do ator para expressar suas dores. Enquanto me pergunto, como podem levantar tão facilmente e marcar à tinta alguém com tal expressão. Parte da performance é essa, eu sei. Mas, depois de conviver por muitos minutos com essa imagem, definitivamente entendo que jamais seria capaz de carimbar alguém assim com tamanha agressão [...]. Participar me pareceu ser igualmente violento sobre alguém. (FILHO, 2015, p. 38)

O relato de Ruy Filho expõe que a experiência de carimbar/documentar/registrar/oficializar o termo ‘bicha’ foi vivida por ele – e provavelmente por muitos - como ato de violência e, portanto, de recusa. Como vimos, participar ou não de ações como essa implica em tomadas de decisão em torno do agir, ou não, mas também de

297 Texto retirado de fotografia de registro da ação. O texto era digitado por artistas parceiros do propositos e simultaneamente projetado formando, assim, um documento coletivo da ação.

‘como’ agir. Múltiplas são as aproximações surgidas no curso da ação, muitas vezes extrapolando os programas iniciais e as ‘expectativas’ des propositórias. Em *Sonho Alterosa em Processo*, a ação intensificou-se ao ponto dos participantes não mais utilizarem o microfone, indo diretamente ao corpo de Riscado: “a dança do trabalho foi recriada dentro do próprio trabalho”²⁹⁸, potência heterogenética da participação. Ao revisitar a dor do preconceito pelas marcas dos participantes, o artista/propositor objetivava trabalhar questões de sua história em ação, incorporar a injúria, ressignificar a vivência da ofensa a partir do registro realizado pela participação. Além disso, ao colocar seu corpo ‘para jogo’, investigava também os limites daquela operação, testando a relação de manipulação e disponibilidade à ação do outro:

a forma como eu me apresentava tava adequada ali pelos acordos coletivos que o público ia formando. Abaixaram meu short e subiram várias vezes, carimbaram meu cu, meu saco, meu pau, tiraram meus sapatos, carimbaram meus pés mas, em nenhum momento, e eu considero isso muito interessante, tiraram a minha máscara. (ibid.)

Em *Kahlo em Mim Eu E(m) Kahlo* (2012, fig.118), o artista Felipe (1989) propõe a participação como gesto de confluência entre arte e vida, e desestabilização da “imagem tradicionalmente atribuída ao corpo humano ‘perfeito’” (MONTEIRO, 2013, p.43). A ação é parte de sua investigação continuada em torno aos processos de criação de artistas com corpos diferenciados e articula questões biográficas com a vida de Frida Kahlo. O artista, no começo da proposta, pede aos ‘espectadores’ que o tirem da cadeira de rodas e o deitem num tatame. Em seguida, solicita que seja despido e, posteriormente, que escrevam em seu corpo. Monteiro provoca-os a escrever seu primeiro pensamento “no momento em que viram meu corpo diferenciado seminu” (ibid.). Entre os termos inscritos em sua pele estavam: “Medo; Ousado; Mente; Fragilidade; Coragem; Fragilidade aparente; Ajudar; Cautela; Vida; Corajoso; Diferente; Somos um só corpo; Confiante; Cuidado” (ibid.). Como é possível notar, as inscrições corpográficas de Felipe Monteiro são fatores determinantes na ação que, contudo, somente efetiva-se na relação:

Mas vale salientar que a interação entre espectador e performer permite a reorganização da composição cênica e do espaço, pois na medida em que proponho um alto

Fig. 118
Kahlo em Mim Eu E(m) Kahlo
(2013), Felipe Monteiro
Disponível em:
<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647706/14585>>.

Após uma introdução, em que o performer realiza um relato autobiográfico no escuro, iluminado somente por lanternas manipuladas pelo público e pela projeção de pinturas de Frida Kahlo no teto, Monteiro convoca: “estou aqui hoje para realizar esta performance com a ajuda de vocês”. A partir daí múltiplas ações de cuidado com o corpo do propositor são realizadas coletivamente. Um registro em vídeo da ação pode ser visto no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=1E-9RRu1Adk>>.

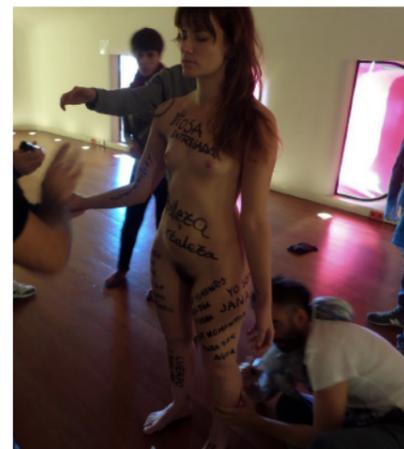
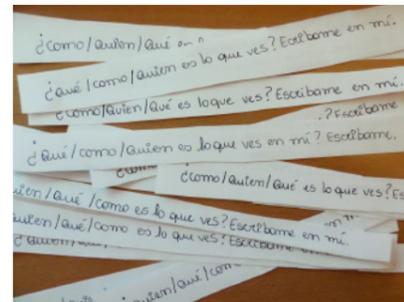
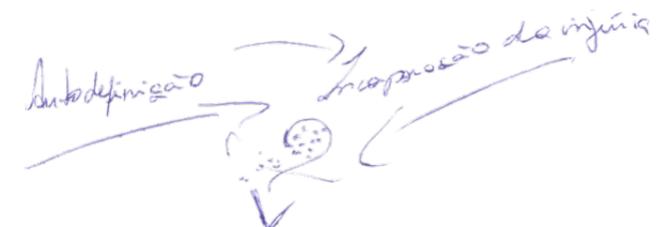


Fig.119 e 119b
Treinta y Un (2015), Janaina Carrer
Disponível em:
<<https://cargocollective.com/janainacarrer/Des-Aniversarios/TRINTAEUM>>.

Os participantes formam um círculo, a propositora distribui os papéis manualmente escritos com as provocações. Para cada participante, entrega uma peça de roupa, até ficar nua. Fecha os olhos, abre os braços e se oferece como tela. Palavras, desenhos, frases, números, cobrem seu corpo. Juntas e cuidadosamente vestem a artista que permanece com os olhos fechados.



grau de liberdade desse sujeito participar da performance, uma vez que diminuo propositalmente o controle sobre a cena, mais o partícipe terá também a função de ser compositor do ato artístico. (MONTEIRO, 2013, p.104)

Com foco nos ritos de passagem, a goiana Janaina Carrer (1984) realiza *Treinta y Un* (2015, fig.119) parte da série *Des.Aniversários*. Na ação, os participantes são convidados a deixar suas impressões de forma escrita na artista a partir da pergunta “*Como/Quién/Que es lo que ud puede ver?*”. *Belleza, Yo soy Janaina, Diosa Entregada, Energy, Beaty, Strength, Eres difícil de contener*, assim como diversos desenhos formaram essa pele coletivamente produzida. Em demais ações do projeto expõe um cartaz que diz: ‘recebo abraços’, em outra realiza um piquenique, carrega ‘ininterruptamente 30 pessoas’, entre outras. Em diversas de suas proposições Carrer trabalha na perspectiva de ‘co-elaboração’, em suas palavra:

[...] meu trabalho sou eu-não-eu, tentando aprender a cuidar, a tocar nas feridas, a vibrar nas incertezas. Apostando em uma micropolítica de re-existência que desencadeie contágios ainda que pequenos nessa grande rede em que estamos conectados. Meu trabalho sou eu-não-eu. Criando práticas de re-existência cotidianas para trabalhar sobre mim. Sou este eu-não-eu criando práticas de co-elaboração em arte para criar outros modos de vida possíveis entre nós²⁹⁹. (CARRER, 2020)

Nas últimas ações é possível reconhecermos respostas de outra natureza ao convite à participação. Se nas primeiras propostas observadas a violência é elemento constitutivo, nestas, os corpos dos artistas vestem-se de palavras de um devir-esperançoso: luz, força, paz, cuidado, coragem, ajudar, *diosa, energy*, entre muitíssimas outras. Identificamos esta e outras diferenças e possibilidades como potências da poética da participação. Não nos interessa aqui refletir sobre os motivos destas ‘respostas’ às proposições. Para nós, importa compreender que por se tratarem de experiências poéticas, é de sua natureza deflagrarem reações diversas fundamentadas não somente na comunicação, mas na transverberação, não somente na percepção, mas nos saberes-do-corpo. Dessa forma, concordamos com Oiticica (1986, p.77) ao afirmar que “a realização está isenta de premissas morais, intelectuais, ou estéticas – a anti-arte está isenta disto – é uma simples

299 Depoimento da artista para a revista *performatus* no perfil de instagram @performatus, postado em 02 de julho de 2020, #AoRedorDaPerformatus [vídeo]. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CCI9YZrnWyN/>> Acesso em: 03/07/2020.

posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais”. Reconhecemos que as proposições convocam à tomada de posição coletiva sobre o corpo do outro e, nesse sentido, promovem escolhas, decisões, responsabilidade, impulsos de criação, em suma, convocam à ação.

Compartilhando com estas uma ‘vontade de vida’, desejo de revolução a partir de e na coletividade, podemos encontrar trabalhos como a ação *Como nasce um estado* (2014) de Cristina Fornaciare. A artista traja uma ‘segunda pele’ - indumentária feita de meias finas cobrindo todo o corpo - preenchida de sementes de girassol e caminha entre les participantes. Às pessoas presentes, são distribuídas lâminas para serem utilizadas no corpo da artista. Agindo sobre esta ‘segunda pele’, les participantes liberam as sementes sobre o solo, metáfora situada - ressaltando a necessidade da ação para a germinação do ‘novo’. O trabalho gera uma experiência coletiva, agencia a ação, é um chamado à destituição do poder pelo povo como potência de revolução: “Essa roupa de sementes é uma metáfora de tudo o que funciona nesse sistema político. Como essas verbas, essas leis, essas normas e o poder estão restritos nas mãos de alguns e o povo para se apropriar disso precisa agir, precisa sair da posição passiva”³⁰⁰.

Nesta seção, pudemos perceber que grande parte dos trabalhos intercorporais existem no interior de espaços institucionais, na universidade, no museu, em festivais. Ao discorrer sobre a ação de Ianês concluímos que sua inserção nos espaços institucionais – com ações como *A bondade de estranhos*, *Ágora*, *O Vínculo*, entre outras - vem acompanhada por gestos de desobediência estética, apontando para a necessidade de reinvenção das instituições. Nas ações de Bernardini, por exemplo, evidencia-se que sua inserção nos museus é a reivindicação de seu direito de existir no mundo como mulher trans. Além disso, como vimos também nas ações do Grupo EmpreZa, de Marcelo Cidade, de Caio Riscado, de Regina José Galindo, de Emma Villanueva, ao inserirem ‘espectadorias’ em situações violentas e complexas, desnaturalizam sua conduta - um convite à descodificação da arte como exercício radical de “des-pensar, des-disciplinar e re-educar”³⁰¹ (MALDONADO-TORRES, 2014).

300 Vídeo de divulgação – Canal Memorial Minas Gerais Vale – da proposição *Como nasce um estado*, de Cristina Fornaciare realizada durante o evento Performance no Memorial em 15/03/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bg4OROmHPOg>> Acesso em: 22 fev. 2020.

301 “The decolonial turn demands radical exercises of un-thinking, de-disciplining, and re-

Movidas por múltiplos ‘desejos de revolução’, as ações participativas ‘intercorporais’ são, em sua maioria, realizadas em espaços ‘fechados’. No entanto, é possível encontrarmos ações realizadas em espaços públicos, como *Leve-me* (2014) do Cambar Coletivo³⁰², *Formas-me*³⁰³ (2008) de Mariana Piza, *Beije as Violetas*³⁰⁴ (2012) de Isabel Viana, *Cor-relação*³⁰⁵ (2016) de Sereia Caranguejo, *Lavadora de sociedades en via de extinción* (1999) de Fernando Pertuz; entre outras. Independente de onde ocorrem, a crítica institucional apresenta-se como razão de ser de grande parte dos trabalhos. Nas ações, os corpos des artistas condensam estes e outros posicionamentos e, ao mesmo tempo, funcionam como dispositivos para a produção de ações criadoras, afirmando sua potência micropolítica de revolução e de germinação de mundos outros.

educating that can be advanced or facilitated in multiple ways”. Entrevista de Joe Drexler-Dreis a Nelson Maldonado-Torres disponível em: https://theo.kuleuven.be/apps/centr_bevrijding_newsletter/view/145/. Acesso em: 03 jan. 2021.

302 Na ação *Leve-me*, o artista Flávio Rabelo é guiado pelos participantes em derivas pela cidade.

303 Partindo da questão “você gostaria de ajudar a FORMAR uma pessoa?” a artista convida os participnates a intervirem em seu corpo utilizando peças de lego para formarem um outro corpo coletivamente.

304 *Beije as violetas* (2012) de Isabel Viana faz parte do projeto *VIOLE(N)TAS* em que a artista promovia encontros e criações com mulheres em situação de violência. Na ação a artista permanece deitada, com muitíssimos hematomas em seu corpo. Os participantes são convidados a beijarem as violetas. A ação já foi realizada em vários locais, também em espaços internos, como em *La Paternal* (2016), em Buenos Aires.

305 A ação já foi realizada em diferentes locais e consiste na pintura do corpo do artista por transeuntes. Totalmente vestida de branco, a artista tucujú Sereia Caranguejo, convida os participantes a criarem sobre seu corpo. Site da artista: <<https://sereiacaranguejo.hotglue.me/>>. Acesso em: 22 fev. 2020.

DÍGALO DE PASADENA, MÓNDO DE LA CUCINA / SABORES NA MEDITERRANEA, DÓNDE PASADENA MÓNDO DE PASADENA, MÓNDO DE LA CUCINA / SABORES NA MEDITERRANEA, DÓNDE PASADENA MÓNDO DE PASADENA, MÓNDO DE LA CUCINA / SABORES NA MEDITERRANEA, DÓNDE PASADENA

**CONSTRUA
VOCÊ MESMO SEU
LUGAR PARA VIVER
TEMPORARIAMENTE
NO BAIQUE
(2019)**

programa da ação

Projetos elaborados durante residência artística *TecnoBarca 3* no Arquipélago do Bailique- AP.

Os *projetos* foram produzidos com ajuda de moradores da Vila Progresso e ficaram disponíveis para a ação criadora dos participantes durante uma semana de navegação da *TecnoBarca*³⁰⁶. Os materiais para sua confecção foram recolhidos em seis vilas no Arquipélago (Vila Progresso, Jaranduba, Buritizal, Igarapé do Meio, Carneiro, São Pedro, Arraiol). A madeira foi recolhida às margens do rio e utilizada para a feitura coletiva da 'balsa' e das peças para o 'construa você mesmo'. Acompanharam os *projetos* uma série de fotografias documentando edificações (em maioria casas) das ilhas, bem como um processo de exploração corporal que chamei de 'gestos e restos'.



Fig. 120
Registro da ação *Construa você
mesmo seu lugar para viver
temporariamente no Bailique*
(2019).

306 Projeto artístico com múltiplas frentes, entre elas, a residência artística TecnoBarca “voltada para processos criativos em arte, educação, meio ambiente, novas tecnologias e intercâmbios socioculturais junto a comunidades ribeirinhas da Amazônia [...]”. Endereço eletrônico com informações do projeto: <<http://tecnobarcabailique.blogspot.com/2020/>> . Acesso em: 03 mai. 2021.

Inventar: processo in progress q não se resume na edificação de OBRA mas no lançamento de mundos q se simultaneiam. Simultaneidade em vez de mediação.

Hélio Oiticica, 1974

O Arquipélago do Bailique (AP), possui uma dinâmica de vida singular, marcada por uma intensa influência do Rio Amazonas. Nas ilhas, o movimento das marés desenha o cotidiano como um todo, diz-se por lá que ‘o tempo é a maré quem faz’. O acelerado processo de erosão, fenômeno conhecido como ‘terras caídas’, modifica a paisagem continuamente, as construções – casas, escolas, postos de saúde, comércio – acompanham seu curso. A água do rio vai devorando as margens e marca o dia-a-dia de seus habitantes com uma dinâmica específica de construção e reconstrução de suas casas de madeira beirarrio. Constituem-se, indissociavelmente, construção e ruína. No Bailique, que “supostamente significa ‘ilhas que bailam’ devido ao movimento de sedimentação intensa e formação rápida de praias e pequenas ilhas” (PENA, 2014, p.36), não encontramos pedras, não há terra firme, todo chão é também água e, por isso, é preciso andar em ‘pontes’. Por lá, toda caminhada é travessia.

Assim, moradores são constantemente obrigados a abandonarem suas casas e a construir outras, as ilhas ‘bailam’ e movimentam a vida de seus habitantes. Grande parte da madeira é retirada das ruínas para novas edificações. Ao perambular pelas ilhas é possível notar que o processo de reconstrução é caracterizado pela lógica do remendo (fig.121-123). Casas feitas com madeiras de antigos mercadinhos, comércios, escolas, pontes, cercas. Com isto, as construções adquirem um contorno particular, coletivo, onde o abrigo de uma é parte do passado de outra. Caminhando pelas ilhas, esse emaranhado de memórias se faz aparente também na quantidade de escombros, debaixo das pontes, na beira do rio, na lateral das casas: madeira, madeira e mais madeira. *Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique* partiu do reconhecimento da poética deste processo.

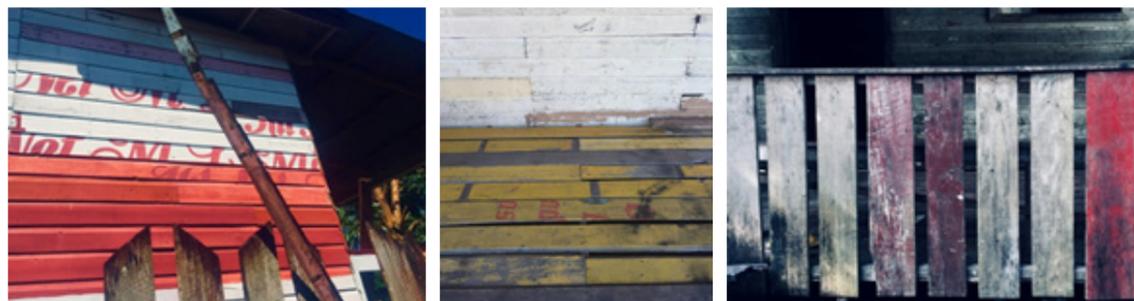


Fig. 121-123
Registro da ação *Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique* (2019).

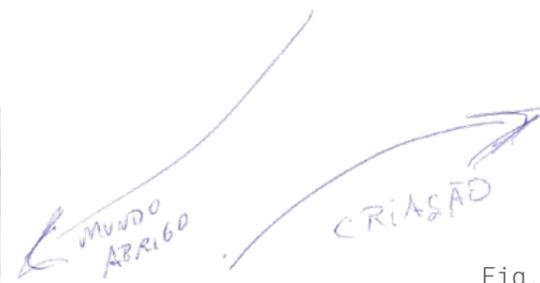
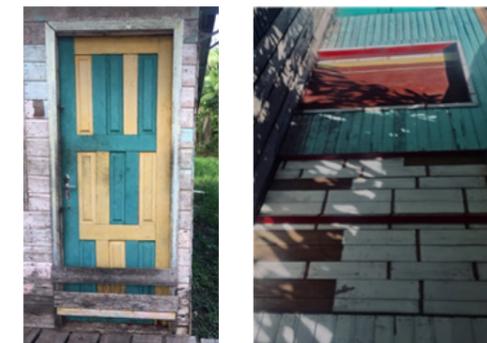


Fig. 124-126
Registro da ação *Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique* (2019).



Fig. 127 e 128
Registro da ação *Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique* (2019).



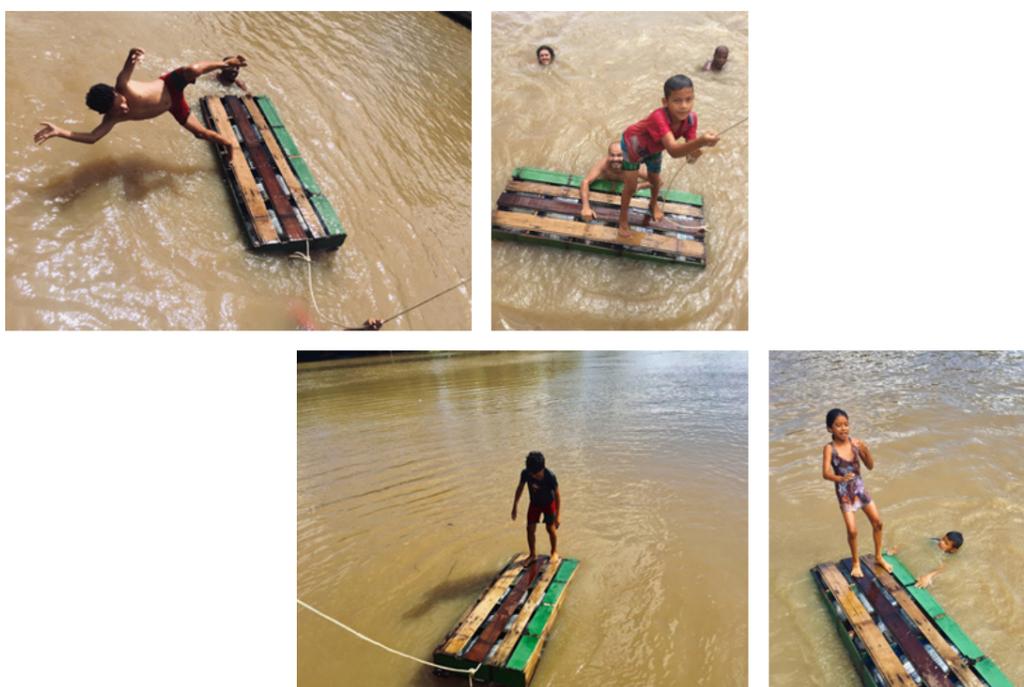
Utilizando material recolhido em visitas às ilhas, ofereci a les visitantes da TecnoBarca um *probjeto* composto por fragmentos de madeira pintados de diversas cores. Com foco na manipulação das ‘peças’, as madeiras foram cortadas em dimensão reduzida. Tendo como referência a diversidade de cores das casas, suas montagens, desmontagens e rearranjos, os pequenos ‘módulos de madeira’ adquiriram múltiplos formatos, espessuras, tamanhos e cores - pintados junto às crianças da Vila Progresso. As pessoas participantes eram convidadas a relacionarem-se de forma livre com os *probjetos*, no entanto, para mim, era importante enunciar que a ação estava composta pelos elementos: madeiras para criação e transformação coletiva (fig.124-126), fotografias de registro das casas (inventário poético de remendos, (fig.127 e 128), série ‘gestos e restos’ (fig.129-134) e pela ‘balsa’ (fig.135-138). Não era objetivo, com isto, ‘dirigir’ a vivência des participantes em relação aos *probjetos*, mas expor as relações – em suas descontinuidades – entre as proposições que, em síntese, eram uma só. Nesse sentido, receber e dialogar com visitantes da *TecnoBarca* constituía-se como parte importante do trabalho. As proposições tornavam-se também oportunidade para conhecermo-nos. Embora muita gente já fosse conhecida do processo de residência, colaborando com a preparação dos materiais da exposição. Ali, podíamos compartilhar o momento em que os projetos ‘adquiriam vida’.



▲ Fig. 129-134
Registro da proposição *Gestos e restos* (Ação realizada em diálogo com Ítala Ísis) _ ação *Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique* (2019).

Programa da ação: Aproximação física entre impermanências: corpo e destroços. Com o corpo coberto de lama (terra e água do rio), procurar nas construções as lacunas geradas pela passagem do tempo. Madeiras inchadas, sem possibilidade de proveito humano. Novas casas de fungos. Tábuas, vigas, tocos, fundações expostas. Preencher estas ausências com o corpo, explicitando a plasticidade das ruínas em seu diálogo com a matéria viva-terra-rio-útero.

▼ Fig. 135-138
Registro da proposição *Balsa*_ação *Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique* (2019).



Com a maré baixa, é possível ver na encosta das ilhas restos das antigas construções. Apresenta-se aos olhos um terreno impactante, raízes aparentes, árvores de galhos arrancados, barrotes pontiagudos. A vila submersa apresenta-se hostil. Foi da experiência de diálogo com esta terra encharcada de memórias que o *probjeto* 'balsa' nasceu. Do desejo de reunir estas marcas em uma forma síntese, uma balsa feita com a madeira das antigas casas, retornando-a para a superfície, resgatando de modo poético sua função de amparo. Feita em diálogo com a comunidade da Vila Progresso, a balsa reuniu madeira das seis ilhas e tornou-se um *probjeto* deflagrador da participação sobre as águas do Rio Amazonas. Sobre a balsa era possível equilibrar-se sobre o rio, caminhar sobre as águas, jogar, saltar, sentar, passear, conversar, e, principalmente, ressignificar destroços: ação de criação e transformação própria ao cotidiano bailiquiense.

Se bem foi observando o movimento poético dos processos de ruína e construção que surgiram as proposições, foi na relação de participantes com os *probjetos* que percebi uma questão fundamental: a capacidade de acontecer dos corpos. A disposição à ação é incrivelmente diversa de corpos tão organizados/colonizados/adestrados/domesticados/blindados/estratificados dos centros urbanos em que vivi e vivo. Se bem moradorias das ilhas aproximavam-se da *TecnoBarca* de forma cautelosa – afinal não éramos dali, tampouco é evento cotidiano um barco com uma exposição artística - os corpos respondiam com outra qualidade de entrega, um estado de presença de quem está pronto para agir. São corpos menos medrosos, menos 'organizados', menos normatizados, menos preguiçosos. Aproximam-se do que compreendo por 'corpo em devir', como propõe pensar Luiz Fuganti (2007), corpo pleno, ativo em sua capacidade de acontecer, aberto aos encontros, entregue à experiência viva,

[...] a forças, a potências, a intensidades, a movimentos, a tempos que não têm intencionalidade alguma, que não funcionam por finalidade, que não têm um objetivo de chegar a um alvo superior que os resgataria, porque tem um modo próprio de acontecer no imediato sem o que não efetuam sua própria natureza e não transmutam (FUGANTI, 2007, p.70).

O acontecimento no agora, corpo que se efetua para transmutar, transformar, criar. Quem sabe não é esse um dos caminhos para 'refundarmos o possível', como nos convida a fazer Jota Mombaça (2018). Corpos em atividade, que se movimentam, se jogam no rio, no chão, se

Natureza: "onde nossos vidros se abrigam e onde nossos vidros de realignam como sistemas criativos" (Klein, 2019)

sujam, se pintam, se relacionam com o mundo como vivo em suas forças e múltiplas intensidades. Manifesta-se aí a potência do 'corpo amazônico', como afirmam Wellington Dias e Rafael Santos³⁰⁷ ao refletirem sobre esses corpos/espacos: "as florestas e os rios são elementos determinantes da organização espacial e fluxos dos corpos que habitam a região"³⁰⁸ (2020), corpos atravessados por esses fluxos - "corpo agindo sob o espaço e o espaço agindo sob o corpo" (ibid.) - partícipes do mundo, porosidades de devir-rio, devir-peixe, devir-água, devir-maré.

Se bem a exploração do corpo em sua força transfiguradora é parte do processo de ativação do saber-do-vivo, é importante compreender que a experimentação corporal é a própria prática em devir, isto é, sem início ou fim. O corpo-vibrátil não ocupa uma suposta interioridade do corpo-organismo, antes, ele é o que escapa, é o extrapessoal, é o que, habitando as margens, deixa-se encontrar com outros corpos: "os corpos em questão são vários, são humanos e não humanos, mais que humanos, são visíveis e invisíveis, sonoros, arquitetônicos, legislativos, conceituais, carnis e canais"³⁰⁹. No corpo do rio, água que corre, vento que uiva, barro que desenha as ilhas, os corpos em questão são movências, têm matéria mais porosa que o devir-metrópole-global-integrada projetado pela modernidade/colonialidade.

Nesse sentido, explicita-se a urgência de encontrarmos novas formas de habitar o mundo, nosso mundo, nossas cidades. Revolver a terra para escutarmos com as mãos, escavar com o corpo para ser canal, abrir as vias de fazimento de "novos mundos' em função do que pede passagem" (ROLNIK, 2020). A relação direta com o mundo como vivo é condição para a liberação das *aesthesis*, mas a forma de viver na urbe é à distância "único modo de comportamento aceito na metrópole: é a experiência do espetáculo, do turismo [...] ou qualquer outra esfera onde o uso e a alteração substancial das coisas são cancelados pela interferência de uma vitrine" (CONSELHO..., 2019, p.68). A partir daí, perguntamos: como investir num corpo em devir nas cidades, atravessar a dureza do 'asfalto' e não devir-dureza também? Como criar corporeidades novas, *poner el cuerpo* dando corpo ao que resiste ao ordenamento do capital? Como criar, nutrir, fabular, provocar, experimentar?

307 Artistas e pesquisadores integrantes do TecnoBarca, sendo Wellington Dias, idealizador e coordenador geral do projeto.

308 Artigo ainda não publicado. Em fase de revisão pela Revista Aspas da USP. Título do texto: LUGAR DA CHUVA: corpos viajantes em urbanidades amazônicas.

309 Fala de Eleonora Fabião intitulada Coisas que precisam ser feitas durante o III Encontro: Arte, Cidade e Urbanidades [04 dez. 2020].



A ALEGRIA DE CRIAR: O GERME DE INCONCLUSÃO EM OBJETOS PROPULSORES DA PARTICIPAÇÃO

Partindo da observação de propostas que deflagram a participação - ação poética - por meio de *projetos* - lançamos mão deste termo utilizado por Oiticica para referirmo-nos à objetos-estruturas germinativas - nesta seção nos dedicaremos ao estudo de ‘proposições-vivências’ ativadas pela relação participadore-objeto. Ações que provocam transformações, fazeres poéticos a partir de situações de *projetessência*: “funcionará conforme o contexto e a participação de cada um [...] Quero a descoberta como se sob efeito de maconha: a descoberta do dentro, sei lá de que, o gosto de viver, amargo ou doce [...]” (OITICICA;CLARK, 1998, p.52). Essa predisposição à ‘descoberta’ tal como planeada por Oiticica é parte constitutiva da abertura à poética que rastreamos nas práticas aqui observadas como potência de descolonização da estética por meio da vivência das *aesthesis*, pois, como nos lembra Pedro Pablo Gómez (2015, p.84): “liberar a *aesthesis* da colonialidade é uma das tarefas desta opção³¹⁰”.

Diferente dos projetos anteriormente estudados, aqui os artistas não oferecem seus corpos, mas estimulam o gesto criador a partir de estruturas abertas à transformação, à instauração de acontecimentos por meio da relação com *projetos*. Artistas são, nessas experiências, propositories de objetos ‘por fazer’ - organismos de pura potência para a ação de participantes, como expressa o artista Marcos D’Sá (1997) sobre seus projetos: “Eu crio, mas quando usam, a obra é deles! Eu troco de lugar para espectador e o participante é o artista ao compor com seu corpo”³¹¹. O artista Ricardo Basbaum (1962) identifica que estas proposições exigem outro tipo de percepção, bem como outra natureza de elaboração em sua gênese:

o germe da inconclusão deve ser inoculado na estrutura da coisa, em precisos momentos de seu desenvolvimento [...] para que se processe o adequado entrelaçamento entre presença, fluidez e acontecimento. Como resultado, a coisa surge já moldada enquanto incompletude, voltada ao movimento, impregnada, em diferentes níveis de

310 “*liberar la aiesthesis de la colonialidad es una de las tareas de esta opción*” (GÓMEZ, 2015, p.84).

311 Entrevista concedida para a pesquisa por D’SÁ, Marcus [05.2020].

sua estrutura, com dispositivos receptores e ativadores. Os primeiros, reafirmam continuamente o imperativo da autonomia (fundando para si lugar e território); os últimos, garantem transversalidade (afirmando abertura, transparência, trânsito para sentidos, significados, percepções). (BASBAUM, 2008, p.19)

Partindo destas provocações de Basbaum, observemos uma de suas proposições mais conhecidas e que existe, resiste e movimenta-se há quase trinta anos como parte do projeto NBP – *Novas Bases para a Personalidade*³¹². A ação, que se inicia com a pergunta *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, consiste na possibilidade de criação a partir da relação com um *objeto* arquitetado por Basbaum (fig.139), feito de aço esmaltado branco (125 x 80 x 18 cm) e em circulação desde 1994. Quem aceita participar da proposta permanece com o objeto por um mês e durante esse tempo é convidado a realizar – como, quando e onde quiser - uma proposição artística. Participantes comprometem-se com o fazer artístico, com o registro da ação (da forma que preferirem - imagem, texto, vídeo, etc.) e com sua postagem na plataforma digital (<http://www.nbp.pro.br/>). No folheto informativo (fig.139), Basbaum explicita algumas diretrizes da proposição, enfatiza a não importância do objeto, mas das relações produzidas a partir dele e afirma: “participando ativamente de uma experiência artística você pode transformar-se³¹³”. A proposição reverbera a potência micropolítica da arte identificada por Rolnik: “o que pode a arte é lançar o vírus do poético no ar” (ROLNIK, 2009, p.102).

Entre os anos de 1994 e 2008 foram postos em circulação 23 objetos em diversos países, entre eles Brasil, Argentina, Alemanha, Viena, Inglaterra, Chile, etc. O paradeiro de vários deles é hoje incerto, seu movimento já não responde ao convite inicial de Basbaum (2008, p.59), tem vida própria e depende de participantes que dêem continuidade a seu devir poético: “sem os participantes o trabalho existe somente como projeto potencial [...]”. Entre as 177 participações registradas na

312 Em *Novas Bases para a Personalidade* (NBP) o artista propõe um série de práticas de potencial coletivo e de ‘contaminação’ – em diversos formatos e meios - que investem em ações de produção de diferença, de singularização, em suma, em processos de transformação. Basbaum afirma que este desejo surge do interesse pelo trabalho de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Tanto a sigla quanto o formato do objeto forma projetados por sua alta capacidade de memorização e incorporação. Mais detalhes sobre o projeto podem ser encontrados no site <<https://www.nbp.pro.br/>>, bem como na tese de Ricardo Basbaum intitulada *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (+NBP) (2008).

313 Folheto informativo disponível em: <https://www.nbp.pro.br/doc/guide_p_1162.pdf>. Acesso em 22 abr. 2020.

Fig.139 e 139b
Você gostaria de participar de uma experiência artística (1994-), Ricardo Basbaum
Disponível em: <<https://www.nbp.pro.br/>>.

Folheto com o programa da proposta e imagens de ativações de NBP. A pergunta que dá título à proposição é um convite à colaboração. Ao aceitar o convite já se está participando, já se está em experiência?



Você está convidado(a) a colaborar com
Você gostaria de participar de uma experiência artística?



Basta aceitar utilizar, por um certo período, o objeto mostrado acima, para a realização de experiências.
Ele pode ser usado de diferentes modos e você pode fazer qualquer coisa com ele: use-o como quiser, da maneira que achar melhor.
O objeto carrega alguns conceitos e eu gostaria que você também os utilizasse. Apesar de invisíveis, eles são manipuláveis através do uso do objeto.
As experiências que você realizar tornam visíveis redes e estruturas de mediação, indicando a produção de diversos tipos de relações e dados sensoriais: os conjuntos de linhas e diagramas, trazidos ao primeiro plano a partir de sua utilização, são mais importantes que o objeto.
Você documentará as experiências através de texto, fotografia, vídeo, som, objeto, etc, da maneira que achar mais adequada.
Envie e edite os registros diretamente em <http://www.nbp.pro.br> Suas experiências, junto daquelas realizadas por todos os participantes, estarão disponíveis ao público.

Fig. 140
Love songs (1994), Ricardo Basbaum
Fonte: Além da Pureza Visual (2007), Ricardo Basbaum.



plataforma digital, encontramos propostas que utilizam a estrutura para ações como banhos tomados por crianças; ‘escalda pés’ coletivos; reuniões entre amigos; compartilhamento do espaço por corpos; sua transformação em cesta de frutas, laguinho artificial, em mesa, em suporte para desenhos; em barco; passeios pela cidade, pelo mar, pela areia; sendo erguido em árvores, edifícios; uma fogueira, um bolo assado; entre muitíssimas outras. Na base de dados do projeto é possível acessar registros de várias destas ações, bem como depoimentos de participantes. A exemplo do texto postado pela artista Regina Melim³¹⁴ (2007) a partir de sua relação com o *objeto* durante um mês:

Durante o mês de novembro de 2005 convivi diariamente com o objeto nbp em minha sala na universidade. Próximo a mesa de trabalho, era interessante sentir como sua presença, ali imóvel, ia deflagrando situações próximas de uma área play - sinalizador potencial de situação-arte, que poderia surgir a qualquer momento, (ou não). [...] 16 dezembro de 2005, último dia de trabalho. Fechei a porta e levei comigo para passar as férias lá em casa. Desde que chegou aqui em casa, em dezembro de 2005, o objeto se fez presente: suas dimensões, peso, formato colaboravam para isso. Assim, permaneceu na varanda todo o verão [...]. Depois que se foi, deixou por algum tempo um espaço, uma ‘presença. [...] em março de 2006 foi colocado novamente em circulação - à disposição daquele que se dispusesse levar.

É curioso notar que a maioria das ‘experiências artísticas’ propostas por participantes consiste em ações próximas a atividades ‘cotidianas’. Regina Melim, por exemplo, conviveu com o objeto no ambiente de trabalho, depois em sua casa, para finalmente, devolvê-lo à circulação. Nesse sentido, as ‘novas bases para a personalidade’ propostas por Basbaum desdobram-se na ativação de ações criadoras que aproximam arte e vida de forma espontânea. A sigla, a forma, o objeto, os diagramas e todas as ações do projeto fazem parte do desejo do artista de contaminação de NBP “atraindo o espectador para um encontro perceptivo que envolve subliminaridade, persuasão e repetição, como técnicas de uma transformação instantânea, um implante de memória” (BASBAUM, 2008, p. 34).

Basbaum constrói diversos diagramas que sintetizam dinâmicas entre heterogeneidades como ‘arte’ e ‘vida’; ‘você’, ‘eu’ e ‘nós’; ‘local’

314 Disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/blog.php?experiencia=10>>. Acesso em 23 abr. 2020.

e global; ‘antes’ e ‘depois’, etc. O esquema visual acima (fig.140), parte da série *Love songs* (1994), revela-nos que as ‘novas bases para a personalidade’ criam articulações/relações/associações entre ‘arte’, ‘vida’ e ‘afeto’ - atravessadas/conectadas/interpenetradas por campos de força manifestados como transformações nos fluxos e no tempo - tendo a ‘alegria’ como fator condicionante: **alegria prova dos nove**. Nesse, bem como em outros diagramas do artista, é possível percebermos que seu projeto NBP manifesta o desejo de criação de novos fluxos de desejo, descolando-se das atuais políticas de subjetivação por meio da participação, manifestada pela possibilidade de criação.

Yiftah Peled (1964), artista e pesquisador com intensa produção em torno da performance e da participação, desenvolve, durante sua investigação de doutorado, uma série de objetos que contêm esse ‘germe de inconclusão’ identificado por Basbaum, com o intuito de experimentar o que ele denomina de *Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performances* (DTEEP). Dentre elas, encontra-se *Arena em 3 rodadas* (2011, fig.141) composta por um programa que inclui um instrutivo para a confecção de um objeto para a realização da ação. O encarte – recurso constante em sua poética - com as informações necessárias para a participação permite-nos concluir que entre as intenções de Peled, encontra-se o estímulo à multiplicação das proposições (‘potência de polinização’). Após as instruções para a confecção material, Peled fornece orientações para o desenvolvimento da dinâmica que se inicia com o próprio artista manipulando o objeto e colocando-o em relação às pessoas participantes e sua posterior saída para dar espaço às livres ‘dinâmicas de troca’.

Em DTEEP, Peled dedica-se a investigar as dinâmicas, ritmo e trocas, em outras palavras, o modo como ocorre o que ele identifica como “ativação performática dos visitantes” (PELED, 2013, p.24). Entre as características presentes nas práticas de DTEEP, Peled pontua o deslocamento do uso, na performance, do corpo de artista para o corpo dos participantes; a recepção em sua condição de co-produção; aproximação arte/vida; tensionamento da relação com as instituições de arte desde seu interior; bem como uma maior abertura à imprevisibilidade e a não conclusão (ibid.).

Em *Arena em 3 rodadas*, o *probjeto* funciona como uma prótese que aumenta a extensão do movimento corporal dos participantes. Projetado para encaixar os dedos das mãos em suas extremidades, permite que dois participantes, ou mais, conectem-se e afetem-se mutuamente. O *probjeto* possibilita a interação entre participantes



▲ Fig. 141
Arena em 3 rodadas (2011),
Yiftah Peled
Fonte: DTEEP: Dinâmicas
e Trocas Entre Estados de
Performances (tese de
doutorado do artista, 2013).

À ‘potência de polinização’ soma-se a potência à coletivização da proposição, como é possível ver na imagem o *probjeto* sendo ativado por um grupo de pessoas. Também a relação com o encarte é aberta, prevendo a ‘recriação’ como elemento compositivo: “confeccione os objetos a partir das instruções desse encarte e recrie a proposta de DTEEP em grupo”.



▲ Fig. 142
Diálogo de mãos (1966),
Lygia Clark
Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=BwR2v1hfd-Q>>

por meio de uma conexão entre os corpos de modo a potencializar o efeito do movimento de uma sobre outra. O objeto é somente um ‘elo’ disparador das relações, olhares, mudanças rítmicas, explorações espaciais e uma alegria de estar junto. É um extensor que permite que os corpos se contaminem, podendo alcançar um amalgama em que não se sabe onde surge cada movimento, quem decide o ritmo, ou como acontece cada uma das mudanças.

A dinâmica proposta por este *probjeto* de Peled remete a proposições como o *Diálogo de mãos* (1966, fig.142) de Lygia Clark, assim como à *Amor e ódio à Lygia Clark* (2013) de Marcelo Cidade. O *probjeto* confeccionado por Clark é uma espécie de ‘munhequeira’ elástica de faixa retorcida – formando uma fita de Moebius – destinada à utilização por dois participantes de forma simultânea. Como em *Arena em três rodadas* (2011), o diálogo entre participantes se dá por meio da transverberação entre os corpos, uma dança sem necessidade de condução em que o objeto está a serviço do ato, recusando toda transferência no objeto. Nas palavras da artista:

Esta experiência se vive no instante. Tudo se passa como se hoje o homem pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade habitasse no ato da participação. Este sentimento de uma totalidade camuflado no ato **precisa ser recebido com alegria** para ensinar a viver sobre a base do precário. (CLARK, 1980, p.29)

Também acreditando na **potência transformadora da felicidade**³¹⁵ (2016a) les artistas Michel Groisman (1972) e Gabriela Duvivier desenvolvem diversos ‘equipamentos corporais’ que permitem o acionar criador a partir de relações intercorporais. As ‘engenhocas’ desenvolvidas por Groisman e Duvivier são frutos de investigações em torno dos ‘labirintos do corpo’ (GROISMAN, 2016a) e promovem deslocamentos sensíveis a partir de ‘jogos’ que não visam competições, mas o compartilhamento. A exemplo de trabalhos como *O nascimento do som* (1996), *Porta das Mãos* (2007), *Órgão* (2010), *Giro* (2017), entre outros. *Polvo* (1995), para citar um dos primeiros trabalhos participativos, é um jogo inventado por Groisman para trabalhar as conexões entre as pessoas a partir do corpo, investigando a ‘comunicação’, assim como a experimentação de seus próprios

315 Depoimento do artista para episódio do programa *Olhar* sobre sua carreira. Exibido em 05 de janeiro de 2016a pelo canal de Arte 1, disponível no canal do artista: <<https://www.youtube.com/watch?v=-bf374vRo-A>>.

Proposição Polinizar → coletiva

corpos. O jogo consiste em cartas que retratam diferentes partes de um corpo humano: pés, cotovelos, queixo, testa, calcanhar, joelho, etc., e conduzem participantes a combinarem partes de seus corpos com partes dos corpos de outros participantes.

No curso das experimentações com equipamentos corporais surge a ideia de *Risco* (2015). O foco da proposição é permitir que duas pessoas desenhem conjuntamente, sem ter o resultado como objetivo central. Na condução da ação, Groisman inclusive solicita aos participantes que sabem desenhar que esqueçam tudo, pois não é disso que se trata³¹⁶ (2017). O objetivo de *Risco*, bem como de várias proposições de Groisman, é a mudança do paradigma individualista para o coletivo, integração por meio da criação, do fazer com. As ações acontecem sem a necessidade de acordos verbais, surgem da relação entre os corpos no momento presente, no ‘aqui e agora’. O artista como ‘inventor’ de mecanismos que permitem a criação, que estimulam esta natureza de diálogo entre corpos, entre dois, quatro, oito, até trinta e duas pessoas criando juntas. Ainda na condução da experiência, Groisman afirma: “isso tem mais a ver com surf. Com boiar na água, que é sentir aquele fluxo [...] o que não quer dizer que é para seguir o outro” (ibid.). Nas palavras de Vera Terra (2015):

É também uma máquina de escutar. Escuta silenciosa do outro, atenção e intuição de seus movimentos, bailado sobre uma superfície de papel onde se inscrevem, coletivamente, os traçados, os riscos. Máquina que exercita o ceder e dialogar, em lugar do competir e ditar. A estética se exerce como ética.

Também mobilizando esta natureza de fruição, a *Máquina de desenhar* (2008) convida participantes a realizarem pinturas de forma coletiva e colaborativa. A espécie de ‘traquitana’ consiste em uma estrutura em que oito pessoas movimentam-se no espaço e, a partir desta dinâmica, movem ‘pincéis’ que desenham linhas coloridas sobre um suporte de papel. A curiosidade pelo funcionamento da máquina, as explorações de seus limites, bem como a experimentação de sua variedade rítmica e da combinação das cores vai, aos poucos, dando lugar à troca de olhares, a uma relação sutil, mas ainda lúdica, entre participantes. As negociações para a criação dão-se com o corpo e pelo corpo a partir da abertura dos participantes a uma experiência

316 Registro da ação *Risco* (2017) realizado na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6BnMGm6q-48>>. Acesso em: 22 mai. 2020.

extrapessoal em sua potência de *transverberação*.

A proposição *Sirva-se* (2001, fig.142b) – fruto de vários anos de pesquisa da dupla - também parte de seus interesses pela ‘comunicação’ entre corpos. É descrita como “jogos em grupo utilizando a água como veículo de comunicação entre as pessoas”³¹⁷. ‘Comunicação’ que, como nas ações de diálogo entre propositores e participantes, objetiva desencadear processos de *transverberação*, afetação sutil que se dá entre viventes a partir da ativação dos saberes-do-corpo. Participantes reunidos para a realização da proposição acoplam a seus corpos simples estruturas de copos com alças que permitem amarrações. A ação inicia-se com uma participante carregando água em um de seus copos. Com os olhos fechados esvazia o conteúdo do copo lentamente enquanto outra posiciona-se para conter o líquido: “você só precisa fechar seus olhos, fazer um movimento lento e confiar que uma pessoa virá receber sua água. Se você der tempo a ela”³¹⁸. A proposição trabalha processos de escuta coletiva, atinge uma respiração única, um estar ampliado que é o estar junto.



Fig. 142b
Sirva-se (2011), Michel
Groisman Disponível em:
<[https://cargocollective.com/
michelgroisman](https://cargocollective.com/michelgroisman)>.

Na imagem é possível observar que além da escuta, do estar/agir juntas, entre outros aspectos, a experimentação corporal é central na proposição. Os participantes ativam territórios do corpo, pouco, ou mesmo inexplorados. Como na ação de *Peled*, a configuração coletiva da proposição também é determinante para a ação. Propostas coletivas serão observadas no fragmento *Para fazer juntas* (p. 231).

Depois de algum tempo, Groisman introduz mais um copo com água, requerendo atenção redobrada de todos. Sempre que uma participante recebe/recolhe a água, segue com a ação de derramá-la e outros participantes organizam-se para receber em algum de seus copos o líquido despejado. Les participantes ‘jogam’ com diferentes partes do corpo; exploram diferentes tamanhos dos ‘fios de água’;

317 Site do artista: <<https://cargocollective.com/michelgroisman/Sirva-se>> . Acesso em: 25 mai. 2020

318 Registro da ação *Sirva-se* (2012) no *The Invisible Dog Art Center* (Nova York) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KnpFgF2_VRo>.

investigam os sons produzidos pelas diversas formas de derramar e conter a água; os tempos, etc. A dinâmica termina quando já não resta água para a continuidade do fluxo, já que na transferência entre copos a água vai derramando. É possível reconhecermos que na poética de Duvivier e Groisman, transborda um desejo de estimular processos de criação sensoriais, sensíveis, corporais, e principalmente, relacionais. A participação revela-se como tática para estas dinâmicas de trocas, desta vez não com le propositore, mas entre as próprias pessoas participantes. Os objetos revelam-se como ‘estruturas germinativas’, propulsores para o encontro criador que pode ocorrer em qualquer lugar (parques, praças, museus, teatros, universidades), necessitando apenas de pessoas, copos e água.

A proposição *Sirva-se* de Groisman apresenta afinidades com a *Ação Carioca #7: jarros* (2008-2015, fig.143) parte da série *Ações Cariocas* de Eleonora Fabião, realizada em espaços públicos de várias cidades do mundo (Ações Bogotanas; Ações Fortalezenses; Ações Berlinenses; etc.). Ambas as propostas têm como premissa a transferência de água entre recipientes, não como meio para atingir um fim, mas como experiência sensível intimamente conectada aos saberes-do-corpo, saber que vibra as forças do mundo que o animam. Ademais, ambas as ações mobilizam um fazer corporal ‘desinteressado’ (que desobedece aos paradigmas utilitários e produtivistas da modernidade); a possibilidade de serem realizadas em múltiplos lugares, a utilização de materiais de baixo custo; bem como a vivência do tempo, o gosto de viver. O programa da ação de Fabião é assim descrito:



Fig. 143
Ação Carioca #7: jarros (2008-2015), Eleonora Fabião
 Disponível em:
<https://hemisphericinstitute.org/pt/enc09-urban-interventions/item/139-09-eleanora-fabiao.html>

“[...] o chão, cadeira, jarro, prédio, poluição, história, concidadão, lei, roupa, pombo. Acho importante mesmo o reconhecimento das forças de agenciamento de tudo o que há. A vivência dos encontros entre todos os tipos de corpos é crucial, então tem um prazer imenso na vivência desses encontros com todo tipo de corpos.”
 (FABIÃO, 2020)

Dois jarros - um de barro, outro de prata: um cheio d’água, outro vazio. Com os pés descalços, mover a água de um para o outro até seu desaparecimento completo. Caso passantes se aproximem, oferecer os jarros para que realizem a ação também. Ou, oferecer um dos jarros para que a realizemos juntos. (FABIÃO, 2015)

Diferente de *Sirva-se*, *Ação Carioca #7: jarros* não é feita em grupo, trata-se de um fazer ‘solitário’, atento ao som da água em movimento; ao fio de água que passa de um jarro para o outro; à transferência de peso e ao crescente sentir do peso pela ação do tempo; a diminuição do conteúdo de água; vivência de outro tempo; honestidade com o tempo da ação; diminuição gradual do movimento; da espessura do fio, etc. Outro aspecto singular desta e de outras ações de Fabião é sua instauração na cidade, como vimos, a artista vive a rua como espaço de trabalho gerando fissuras na ordem normalizada do dia-a-dia. A participação, nesta ação, tem como ‘disparador’ a ação da propositora em seu caráter extra-cotidiano. Ainda, a ação tem como programa a realização conjunta entre Fabião e participantes e prevê os desdobramentos desta interlocução como parte constitutiva do trabalho: A exemplo desta passagem relatada por Fabião (2015):

Ela quis saber de onde vinha o dinheiro para realizar as ações. Expliquei que o gasto era baixíssimo [...]. Que faço o que faço para viver a vida que quero viver, para construir a cidade onde quero morar [...]. Que este é o modo de produção e que isso gera uma estética específica [...]. Ela disse que entendia o que eu dizia mas continuava sem compreender o que, de fato, eu estava fazendo ali. Desejavo sorte.

Compartilhando com esta ação múltiplas questões – ruptura com o paradigma utilitarista da modernidade, abertura ao compartilhamento e diálogo, vivência de outra temporalidade por meio da ativação do *probjeto*, etc. - na proposição *Pregos* (2019, fig.144) de Thulio Guzman (1989), a participação é deflagrada também pela realização de uma ação junto ao propositor. Utilizando uma infinidade de ‘pregos’ como *probjetos* para a “vivências do precário, do não formulado” (OITICICA, 1996, p.70), o trabalho convida a uma experiência singular, seu programa consiste em:

A imagem: um cômodo cheio de pregos em pé, de ponta para cima no chão. 5 dias para realizar esta ação. Pôr pregos de cabeça para cima, ouvir sobre o que é e/ou

poderia ser, convidar a se juntar na missão. Ruas, mapas, cemitérios, campos de batalha, e no cair da noite luzes em movimento, sombras montam corpos e prédios. Na imagem sitiada, uma constelação de vagalumes aparece. (GUZMAN, 2019, grifo nosso)



Em síntese, visitantes eram convidadas a realizarem o mesmo ato que o artista desenvolvia durante os cinco dias de ação no Casarão Barabadá (Salvador - BA): encher a sala de pregos de ponta para cima, equilibrando-os. A simplicidade do gesto escondia o desafio que a repetição revelava: muitas vezes, colocar um, implicava derrubar outro, ou outros. O sentido da ação estava em sua realização, imbricado no ato que no começo parecia uma miragem, um horizonte inalcançável, mas que ao longo dos dias tornava-se mais próximo: encher a sala de pregos, um a um, mas com várias mãos. Participar da ação partia de uma escolha, no entanto, no decorrer da semana, ficou claro que a potência da proposta estava naquilo que se revelava no ‘milagre do gesto em sua espontaneidade’ e que, assim, deflagrava sua poética. Utilizando as palavras de Lygia Clark em sua abordagem em torno da participação após a descoberta de *Caminhando* (1998, p.61):

Para mim o objeto, desde o *Caminhando*, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais, por exemplo, são para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa. (CLARK, 1998, p. 61)

A ‘medida do ato’ em *Pregos* revelava um tempo dilatado de desconexão com o entorno. Talvez por seu caráter diminuto, requerendo uma concentração atrelada à sutileza necessária para o equilíbrio de cada preguinho colocado no chão, encontrar seu eixo e soltá-lo – seu equilíbrio é sentido com êxtase – um respiro. Uma

▲ Fig. 144 e 144b
Registro da ação *Pregos* (2019).
Acervo do artista.

A ação se efetiva com a ponta dos dedos polegar e indicativo (pinça que segura os pregos e posiciona-os no piso, com o tempo e repetição do gesto, os dedos vão ficando impregnados de pó de metal, tornando-se difícil soltá-los) mas, como é possível ver nas imagens, envolve todo o corpo, exigindo entrega ao chão, delicadeza, precisão e atenção sem tensão.

atenção dedicada ao tamanho dos movimentos para não derrubar os pregos vizinhos, a suavidade da caminhada, ‘caminhar em ovos’ como disse uma visitante. Quem sabe? Fato é que muitos participantes ‘perderam a hora’ com Thulio, colocando pregos e mais pregos. ‘Perderam tempo’, desaceleraram, ou como refletiu uma participante ‘é preciso gastar tempo’, estar, sem mais, realizando uma atividade inútil, pensando junto com outros corpos, falando sobre tempo, ou sobre como o “lugar parece se expandir a partir de pontos de vistas mais rasteiros pelo chão, tudo fica imenso”³¹⁹, sobre isso, sobre aquilo e sobre tantas outras coisas.

De acordo com o propositor, a ação “requer que as pessoas se disponham a contribuir com a missão que aparenta impossibilidade, ou pelo menos uma investida muito grande de paciência e persistência - não consigo fazer isto sozinho. Em algum momento ouvi dizer ‘achei que tivesse vindo assistir algo, não trabalhar” (GUZMAN, 2019). Redimensionando o entendimento de ‘assistir’, o artista propõe assistência na realização de uma ação que lhe seria ‘impossível’ sozinho. Ao mesmo tempo, considera participante também quem o visita e o assiste somente conversando, ou mesmo em silêncio, fazendo companhia, ‘estando’ sem mais (ibid.). O objetivo de encher a sala por pouco não se concretizou, mas a aproximação deu-se, em grande medida, pela participação. De qualquer forma, não havia compromisso de efetivação da meta, mas a mobilização dos corpos para a realização de uma ação em comum, ou como afirma Basbaum (2008, p.19) acerca da NBP, experiência de “entrelaçamento entre presença, fluidez e acontecimento”.

Fazendo junto, convocando a ações de resistência por meio do acionamento de campos de força coletivos nas ruas de seu país, o artista, pesquisador e ativista colombiano Fernando Pertuz desenvolve propostas participativas como *La llorona* (2001), *Libertad?* (2010), *200 años de INdependencia* (2010), *Que bandera* (2000-2003), entre outras. Sua poética é situada, endereça problemáticas sociais com foco na denúncia de situações de opressão e exploração geradas pelas mecânicas do capitalismo. O artista problematiza o ‘agora’ evidenciando as sequelas do colonialismo e projetando um amanhã outro. Nesse sentido, as proposições de Pertuz ecoam as ideias de Pedro Pablo Gómez (2015, p.84) em torno das estéticas decoloniais:

319 Depoimento concedido para a pesquisa por GUZMAN, Thulio [10.2019].

Desde aí, desde as margens e dos interstícios da colonialidade, desde a fronteira (o lugar em que o centro desgarrá o mundo para produzir a exterioridade), constroem um lugar de enunciação desde onde projetam o horizonte de sua atividade imaginativa e criadora de outros mundos possíveis³²⁰.

Em *Libertad?*³²¹ (2010), Pertuz veste-se com um macacão alaranjado - referência ao traje de detentos na Colômbia - estampando nas costas a pergunta: *Qué es la libertad?* No registro da ação, é possível percebermos que Pertuz inicia seu ‘programa’ escrevendo com giz branco na calçada do edifício do *Palacio de Justicia Alfonso Reyes Echandia* – sede do Poder Judicial na Colômbia (Bogotá) - a palavra ‘*libertad*’, seguida de uma interrogação, “*libertad?*” (fig.145). Pouco depois do começo da ação, dois policiais aproximam-se do artista e o interrompem, pedem que saia, que apague o que fez, chutam sua mão, tentam apagar com os pés os escritos – até que o artista desce da calçada para a rua e lá continua a escrever. Após um tempo, começa a distribuir giz entre transeuntes; outros pedem o giz ao propositor e a ‘polinização’ da ação se faz ainda mais disruptiva, transtorna o fluxo dos carros, interpela pedestres, instaura uma pausa para um protesto coletivo em forma de questionamento: O que é a liberdade? Na plataforma do projeto (<<http://queeslibertad.fernandopertuz.com>>), é possível encontrarmos diversas respostas ao interrogante, entre elas:



Fig. 145
Libertad? (2010), Fernando Pertuz
Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=cBDz15Q5jqE>>.

O artista escreve no asfalto a pergunta ‘liberdade?’ suscitando uma mobilização coletiva, interrupção do fluxo cotidiano da cidade para uma pergunta que problematiza, entre outros aspectos, o espaço chamado ‘público’. Pertuz age na rua e, diferente das ações em ‘o diálogo como dispositivo relacional’, não sinaliza sua ação com placas, ou cartazes já que a proposição mesma gerou, na ocasião, a participação.

320 Desde ahí, desde los márgenes y los intersticios de la colonialidad, desde la frontera (el lugar en el que el centro desgarrá el mundo para producir la exterioridad), construyen un lugar de enunciación desde donde proyectan el horizonte de su actividad imaginativa y creadora de otros mundos posibles. (GÓMEZ, 2015, p.84).

321 Registro da ação disponível em <<https://vimeo.com/39838193>>. Acesso em: 30 abr. 2020.

É sussurrar, dizer e gritar nas ruas... para que transeuntes desprevenidos no espaço público possam deter-se a escutar o que pensam diversas pessoas sobre o que é liberdade para o branco, para o negro, para o mestiço, para os LGBT, para os heterossexuais, para as religiões, os partidos, os poderes, os estados e para todo ser vivo³²².

Libertad deflagra a participação por meio da ‘polinização’, presente em projetos em que propositories iniciam as ações e são, posteriormente, acompanhadas por participantes. A ‘polinização’ pela ação permite a emergência da coletividade como potência para a transformação, vimos exemplos contundentes desta mobilização coletiva em ações como *Siluetazo* (1983) e *No+* (1983).). O conceito de ‘contágio potencializador’, como proposto por Suely Rolnik (2018a, p.167), parte da ideia de ‘polinização’, identificando “o que tenderia a mobilizar a força coletiva de transformação das formas da realidade e de transvalorização de seus valores”. São ações que convocam, que implicam o fazer junto, que agenciam desejos congruentes.

O conceito de ‘contágio potencializador’ pode também ser articulado à proposições como *Dança Comigo?* (2016, fig.146), de Vanessa Garcia (1983), proposta que se inicia com a artista dançando com espectadores de forma individual e termina em ‘festa’, com todos presentes bailando entre si. No trabalho, Garcia convidava – utilizando um cartaz como recurso - ‘espectadores’ a dançar com ela por um minuto e meio uma música de sua escolha. Com foco no trabalho em torno da sensibilidade de gênero, a artista construiu uma figura ‘metade homem, metade mulher’, trajando roupas masculinas, terno, bigode e barba no lado esquerdo de seu corpo, enquanto no direito, vestia uma espécie de *corset* com o seio à mostra, cabelos soltos e maquiagem. A artista, que investiga a temática trans em múltiplos contextos, problematiza as concepções normativas de masculino e feminino por meio da convivência entre os dois em seu corpo. Nesse sentido, o convite à dança era também um chamado à reflexão em torno das categorias de sexo, gênero e sexualidade. De acordo com Garcia:

[...]eu não importava. Eu era o encontro [...]. Eu me lembro que quando eu saí de lá, eu saí preenchida de encontros. [...] E aquela figura foi se desfazendo, o bigode foi começando a cair e tudo então começou a desmoronar. Eu

Fig. 146
Dança comigo? (2016), Vanessa Garcia
Disponível em:
<<https://ihatetflash.net/set/esforcos-4-mostra-de-performances>>.

É possível reconhecermos alguns recursos comuns às ações já observadas, o cartaz, a propositora sentada à espera da aproximação dos participantes. A ênfase no encontro como aspecto principal da proposição, um desmanchar dos limites de um para tornar-se outros.



322 “es susurrar, decir y gritar en las calles... para que transeúntes desprevenidos en el espacio público puedan detenerse a escuchar lo que piensa diversa gente sobre lo que es libertad para el blanco, para el negro, para el mestizo, para los LGBT, para los heterossexuales, para las religiones, los partidos, los poderes, los estados y para todo ser vivo”.

comecei metade homem e metade mulher, mas de repente eu já não era mais nada. Eu era o resultado daquele encontro.³²³

De forma convergente, Élle de Bernardini desenvolve, a partir de 2018, a proposição *Dance with me* (fig.147). A artista apresenta-se ‘nua’ com seu corpo coberto com mel e folhas de ouro 18k e convida os espectadores a dançarem bossa nova³²⁴ com ela. Ao cobrir seu corpo trans de dourado, Bernardini reivindica sua valorização e, ao convidar ‘espectadores’ a aproximar-se, dançar e dialogar, possibilita o contato com um corpo dissidente, *corpólitica* que transgride a cisheteronormatividade. A partir do ditado popular “não quero te ver nem pintada de ouro”, Bernardini sobrepõe um dos elementos naturais mais explorados na colonização de nosso país, o ouro, a seu corpo transexual, ‘abjeto’ em sua corporalidade dissidente: “Então tá, vou me pintar de ouro. E agora? Agora vocês me aceitam? Agora eu tô bonita? [...] Tô aceita? E aí a gente vai ver como as instituições procedem”³²⁵.

A artista desenvolve sua poética em torno da problematização do sistema binário e heteronormativo que categoriza as pessoas como homens ou mulheres e designa os códigos masculino e feminino. Afirma que seu desejo é “que trocassem esse momento de afeto e carinho comigo, que tocassem meu corpo trans desnudo e dele levassem em seus corpos o metal mais precioso que temos na terra, o ouro” (BERNARDINI, 2020). Nesse sentido, as ações de Vanessa Garcia e de Élle de Bernardini utilizam a dança como programa para provocar atos participativos e *corpóliticos*, afinal age quem convida, bem como quem aceita ser ‘tirado para dançar’. Nas duas ações nota-se a potência da polinização. Bernardini relembra a ativação de *Dance with me* no SESC BAURU (2019): “Todo mundo levantou. Não era mais *dance with me*, era para todo mundo dançar, todo mundo saiu dançando uns com os outros [...] foi lindo, todo mundo dançava, ninguém queria sair daquele lugar”³²⁶.

Convocando ‘espectadores’ a experiências sensoriais por meio de *projetos* que implicam o ‘vestir-se obra’, encontramos a série *Macondo* (2019), de Bernardini, projetada em diálogo com sua série intituladas *Formas Contrasexuais* (2018). Em entrevista para a pesquisa,



Fig. 147
Dance with me (2018), Élle de Bernardini
Disponível em:
<<https://performatus.com.br/dos-cadernos/transgenealogia/>>.

Diferente da ação de Garcia que é uma pergunta: ‘dança comigo?’, o título de Bernardini não tem interrogação! Bernardini tão pouco espera sentada, ser ‘tirada para dançar’, ela circula pelo salão, deixa-se ser vista, observa, escolhe o par. Sua caminhada muda a configuração espacial, há muitas que ‘fogem’ de ser alvo, afastam-se, enquanto outras aproximam-se, maravilham-se, dançam.

323 Entrevista concedida para a pesquisa por GARCIA, Vanessa [06.2020]

324 Como em *Tapas para que te quero* (2016) a utilização da música considerada erudita pelo *status quo* é recurso constante na poética crítica de Bernardini.

325 Entrevista concedida para a pesquisa por BERNARDINI, Élle [05.2020]

326 Entrevista concedida para a pesquisa por BERNARDINI, Élle [05.2020]

Bernardini afirma que na proposição *Macondo* “Expandi a pesquisa das formas *contrasexuais* que saem das telas. Dos objetos, das telas [...] como experimentar a própria teoria da forma contrasexual no corpo”. Destacamos esta afirmação no sentido de conectá-la ao processo dos *Bichos* (1960) de Lygia Clark, que também saem da tela, *Contra Relevô* (1958), transformam-se em *Casulo* (1959)) para posteriormente ganharem o espaço e a participação de espectadores.

O trabalho de Bernardini convida à ‘interação’ com roupas-próteses que permitem vivências corporais de ‘deslocamento’ de uma cartografia corporal única para a composição de uma ‘geografia corporal expandida’ em que “dildo-pernas ou dildo-braços, implantes de clitóris e aberturas de orifícios seriam possíveis em variadas partes do corpo, desconstruindo as conjecturas de uma pressuposta materialidade corporal única” (LEMOS, 2019, p.216). Bernardini viabiliza vivências conectadas ao ‘contrato contrasexual’, ao ‘corpo falante’ proposto pelo filósofo Paul B. preciado no *Manifesto Contrasexual* (2000). A artista esclarece que o título faz referência à sua história de vida, bem como à cidade ficcional do romance *Cem anos de solidão* (1967) de Gabriel García Márques (1927-2014): “uma proposta para pensarmos o amanhã em relação aos corpos, aos sujeitos, e a sociedade em geral que gostaríamos de viver” (BERNARDINI, 2019).

Também com *projetos* para serem vestidos, a série *Vestíveis de Memória* (2019) é parte do projeto do artista Marcos D’Sá (1997) de criação do que ele chama de ‘objetos de ação’, *projetos* para mobilizar corpos e promover sensações: “O vestível só se completa nesse trânsito entre corpo-obra-mundo, portanto, não há vestível sem corpo”³²⁷. O artista tem declarado vínculo com as propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Marepe (1970) e esclarece que deseja “oferecer uma experiência imersiva dentro do campo estético afro-brasileiro [...] objetos africanos [foram] produzidos sobretudo para as pessoas interagirem gerando uma ação transformadora em relação ao ambiente e o contexto em que estavam inseridos”³²⁸. D’Sá utiliza diversos materiais do cotidiano para compor os ‘vestíveis’ dando preferência à refugos: plásticos, fitas, capas, palha, correntes, miçangas, tecidos, propondo experiências sensoriais que visam a “desautomatização do corpo” (D’SÁ, 2020), o que em nossa pesquisa identificamos como um processo de desobstrução do acesso aos ‘saberes-do-corpo’.

Os vestíveis são projetados com o intuito de reunir a tríade humano-

327 Depoimento concedido para a pesquisa por D’SÁ, Marcus [05.2020]

328 Site do artista Marcos D’Sá: <<https://www.marcosdsa.com/projeto-fluxos-acervos-do-atlantico>>. Acesso em 25 set. 2020.

"ADJETIVO QUE O CORPO É UM MOTIVO DE EXALTAR SENSUOSAS" (MARCOS D'SÁ, 2020)

divino-natureza por meio da ativação corporal: “E nessa relação corpo + ação = sensação, o que mais me interessa é a ação”. (ibid.) Exemplos são o vestível *Etat D’arbre* (2019), máscara sensorial, feita em Palha da Costa, que faz alusão à roupa de Omólú-Obaluaê, orixá ligado à saúde e à morte. A escolha dos materiais para a realização deste vestível deu-se no diálogo estabelecido com o acervo do Museu Casa do Benin. O vestível *Bleau Plastique* (2019, fig.148), feito de camadas leves e volumosas de plástico azul propiciam uma vivência de incorporação do mar. Assim, os vestíveis de D’Sá possibilitam um atravessamento de mundo na vivência dos corpos por meio da exploração dos órgãos sensoriais e da memória ancestral. É possível percebermos que a abertura poética intencionada pelo artista convoca à descolonização das subjetividades por meio da experiência sensível de contato com elementos do campo das *aesthesis* afro-brasileiras.

Cada peça estabelece uma conexão/diálogo única com quem a experimenta. Esse sentido é conferido ao objeto pelo próprio usuário. Mas, pode-se afirmar, que cada objeto – especialmente os que compõem a série *Vestíveis de Memória* – tem por base, um interesse em resgatar aspectos ancestrais e primeiros dos corpos. Trata-se de um novo olhar para si e para o mundo através da precariedade dos materiais que formam cada peça³²⁹.

Evidencia-se que as experiências sensíveis que tais práticas pretendem alcançar conectam-se a uma sensibilização *corpólitica*. É o que vemos na ação *Bicha* (2016) – objeto relacional de Caio Riscado. No agrupamento *Ações Intercorporais* observamos a ação *Sonho Alterosa* em processo (2015), na qual Riscado propôs trabalhar as dores da injúria como marcas em seu próprio corpo. Aqui, les *espectadories* é que incorporam a ‘bicha’, convidadas a ‘vestirem’ esta ‘camisa’, ativando, nesta agência, a potência *corpólitica* da inversão da ofensa, bem como da alegria, da coletividade como gesto de resistência. Invocando a experiência do insulto como tática para a criação de fissuras sensíveis, o artista utiliza a ‘bicha’ não como categoria, mas como estratégia de existência e de criação de alianças para as lutas minoritárias (RISCADO, 2021).

Nesta, Riscado dispõe cinco blusas para serem vestidas/utilizadas por *espectadories*. Cada uma das blusas leva estampada uma letra, juntas, compõem a palavra BICHA (fig.149). A ‘bicha’ como escrita no espaço e inscrição nos corpos³³⁰ (RISCADO, 2021) é *proobjeto* disparador de relações

Fig. 148
Vestíveis de Memória (2019),
Marcos D’Sá
Disponível em:
<www.marcusdesa.com>.



Abaixo o vestível *Bleau Plastique* e a Máscara Sensorial de Correntes. O artista esclarece que “alguns lugares apresentam um diálogo mais próximo/potente com determinadas peças [...] o diálogo que essa obra tem com as águas salgadas é visível - aliás, o mar e a cidade de Salvador estão intimamente ligados a minha produção” (ibid.).

329 Depoimento concedido para a pesquisa por D’SÁ, Marcus [05.2020]

330 Conversa com o artista RISCADO, Caio [01.2021].

e vivências, possibilidade lançada pelo propositos de “não categorizar, de complexificar: quem pode, quem não pode, como pode e como não pode se apropriar e fazer passear essa palavra no mundo [...]” (ibid.). Na versão apresentada durante a mostra *ESFORÇOS* (2016) a instalação era acompanhada de uma cartilha³³¹ que mediava a participação do público. No entanto, Riscado observou sua dispensabilidade: “a obra frui sem mais necessidade de explicações ou instruções, ampliando sua relação de maneira bastante orgânica”³³². É o que acontece com participantes que experimentam outras configurações da obra, por exemplo, formando ‘bi’ em duplas, fato que surpreendeu o artista. Em comentário acerca da obra, Riscado (2021) expõe suas intenções:

Fazer vestir a bicha, fazer valer o nome, deixar que essa palavra circule ainda mais nos imaginários que estão em frequente disputa e re-organização. Gosto, especialmente, dos gestos, expressões e movimentos realizados pelas pessoas quando vestem as blusas e posam para as fotos. Acho que essa espécie de coreografia guiada, ou ativada, pela palavra diz muito sobre a forma como ouvimos, agimos e representamos a ideia, figura e percepção da bicha em nossa sociabilidade [...].



Fig. 149
Bicha (2016), Caio Riscado
Disponível em:
<<https://ihatelash.net/set/esforcos-2-mostra-de-performances/photos/1032951>>.

A ‘bicha’ como ‘vestível’ deflagra gestos que se conectam à feminilidade destacada por Riscado como aspecto central do que ele identifica como uma efeminofobia – referindo-se mais à sociabilidade dos corpos, abjetos tanto em sua condição de mulher como em qualquer desdobramento do feminino, que às práticas sexuais.

Neste sentido, é possível reconhecemos a relação da obra *Bicha* com o conceito de ‘performatividade queer’, desenvolvido por Judith Butler, significando “a força política da citação descontextualizada de um insulto homofóbico e de uma inversão das posições de enunciação hegemônicas

331 O instrutivo era composto pelas seguintes informações: “tire as cinco blusas do armário/vista cinco bichas com ela/ tire uma foto babadeira com as suas amigas/ #bicha #esforcosmostradeperformances; devolva as blusas para que mais amigas possam participar! beijão”

332 Conversa com o artista RISCADO, Caio [01.2021].

que este provoca” (PRECIADO, 2014, p.28). Esta inversão do insulto é utilizada por Riscado também em outras ações, a exemplo de *Sonho Alterosa em processo* (2015) ou mesmo a publicação *Uma Bicha* (2018), que tem como um de seus elementos uma espécie de ‘bandeira bicha’. Em todas é possível identificar os objetos como estruturas germinativas de uma *corpólitica* desviante, um ‘devir-bicha’ como tática para despertar os corpos adormecidos em sua pujança sensível. As ações são a afirmação contundente da existência e resistência da ‘bicha’, rotulada (carimbada), incorporada (vestida) e exaltada (bandeira/cartaz). Ações como a de Caio Riscado manifestam-se como táticas de resistência próprias às batalhas micropolíticas. Vestir-se ‘bicha’ é “fazer BICHA, deixar que seja em múltiplos corpos e combinações de corpos” (RISCADO, 2021).

Em todas estas ações é possível identificarmos a potência dos objetos em sua *projetessência*, tendo, no processo de feitura, introduzido o germe de inconclusão. *Projetos* são enquanto potência de descobertas, agem na ativação supra-sensorial, de “todo aquele seu corpo que alcança o invisível” (ROLNIK, 2006a, p.31) e recebem a ação criadora – germe da transformação de mundo. Os objetos são disparadores das relações, da percepção criativa, dos encontros, das criações. Nesse sentido, citamos María Galindo (1964), ao referir-se à sua prática no coletivo boliviano *Mujeres Creando* “a criação como uma força política transformadora. Esta é uma reflexão que extrapola o que entendemos por arte”³³³ (GALINDO, 2011, p.4). Acreditamos na criação como força capaz de desobstruir o acesso aos saberes do corpo, forma de descontinuar a reprodução das políticas de subjetivação ‘coloniais-capitalísticas’.

É possível perceber, ademais, a centralidade do corpo nas experiências propostas por artistas. Nas proposições de Michel Groisman, os corpos dos participantes fazem negociações silenciosas e são mediados pelas ‘engenhocas’ do artista; na proposição de Peled, afetam-se e ampliam-se; na ação de Pertuz, promovem uma interrupção no fluxo cotidiano e implicam-se no protesto coletivo; nos vestíveis de D’Sá, o corpo é atravessado pelo contato com elementos das religiões de matriz africana; em Bernardini, no toque do ouro e do corpo trans; com as camisas de Caio Riscado, incorporam a ‘bicha’ como um devir-revolução. São propostas que dançam, que estimulam o ‘gosto pela vida’, a ‘alegria’, a “potência transformadora da felicidade” (GROISMAN, 2016a), pois como afirma Vanessa Garcia:

333 “la creación como una fuerza política transformadora. Esta es una reflexión que va más allá de lo que entendemos por arte.” (GALINDO, 2011, p.4)

[...] no mover do corpo vem muita coisa que a gente quer. Vem felicidade, vem prazer, vem ser nada porque você está celebrando. E foi muito demonizado o corpo, o prazer, a carne [...]. o dançar é um convite para sair do eu, é um convite para o entre, para um entre-mundo, entre encontro. Esse eu se dilui [...]. Quando eu danço realmente eu sou nós, eu sou nada.³³⁴

Pudemos também identificar a aproximação de diversas experiências, de forma mais ou menos direta, a *projetos* e objetos relacionais abordados no fragmento *Poiesis decoloniais e participação*, atualizando seu enunciado para problemáticas da contemporaneidade. É o caso dos *Vestíveis de Memória* de Marcos D’Sá, *Macondo* de Élle de Bernardini e *Bicha* de Caio Riscado. Ao deflagrarem ações criadoras, estes *projetos* convergem com o que aqui defendemos como proposta central da participação: a abertura poética. Assim, percebemos na totalidade das ações observadas, a potência identificada por Oiticica como atributo do *projeto*: “poética do instante e do gesto (“a mais eficaz para exprimir as infinitas possibilidades da imaginação humana posta em ação”)

(FAVARETTO, 1992, p.177).

PARA FAZER JUNTES: CONVOCAÇÕES E FAZERES COLETIVOS

Vencer a solidão organizada pela metrópole coincide assim com a elaboração de densidades afetivas e de maneiras de convivialidade mais fortes do que todas as necessidades pressupostas-produzidas pelo paradigma de governo, que nos incapacitam e nos separam de nossa própria potência.
Conselho Noturno, 2019

No fragmento *Poiesis decoloniais e participação*, pudemos observar a vocação coletiva e de polinização presente em ações participativas a partir de múltiplas explorações, sendo o corpo o principal ponto de contato entre estas. Vimos a participação como tática de abertura à *poiesis*, adotada com um objetivo central: o convite à criação, despertando o saber-do-vivo para a projeção de mundos outros, prática

334 Entrevista concedida para a pesquisa por GARCIA, Vanessa [06.2020]

de proliferação e multiplicação de futuros vivíveis³³⁵. Reconhecemos as diferentes táticas de ativação do corpo como aspectos determinantes na modulação das relações com o ato mesmo da criação. Observamos proposições que interpelavam, no espaço público, transeuntes a agirem, gerando fissuras expressivas num momento marcado por múltiplas formas de repressão: dos corpos, do pensamento, da crítica, das associações, das coletividades. Aqui, investigaremos proposições mais recentes que, de distintos modos, coletivizam gestos, ações, ideias, convocam os participantes à cocriação, ao confronto, a composições de ‘densidades afetivas’ no espaço público.

Vimos exemplos deste procedimento em proposições como *Siluetazo* (1983), *Divisor* (1968), nas ações do *Colectivo Acciones de Arte e do Mujeres por la Vida*. Como reflete Paulina Varas (2012, p.178), entre as principais características dos coletivos chilenos estavam a realização de ações na rua e a participação por meio da ativação e da convocação:

Muitas das ações realizadas pelo Mujeres por la vida eram desenvolvidas em espaços públicos, já que um dos objetivos primordiais era a busca de aderentes e a criação de instâncias coletivas com finalidades comuns para denunciar e visibilizar na rua o descontentamento [...] ³³⁶.

Também mobilizando centenas de corpos para uma ação situada e coletiva em Santiago do Chile - em resposta ao insuportável mal-estar gerado por declarações negacionistas que ignoram as sistemáticas violações exercidas pelo Estado durante a ditadura militar - Maria José Contreras Lorenzini convoca a *#quererNOver*³³⁷ (fig.150). O ano era 2013, aniversário de quarenta anos do golpe (11 de setembro de 1973) que depôs o presidente Salvador Allende (1908-1973). O trabalho mobilizou 1.210 pessoas para fazer visível a ferida aberta, cicatriz que emerge como queleide no ‘coração’ do país. A propositora lançou uma convocatória pública à população pelo *facebook*, propondo uma ação participativa a

335 Por ‘futuros vivíveis’ referimo-nos a um horizonte de projeção de mundos outros que se opõe à experiência do mundo ordenado pelo paradigma necropolítico da modernidade/colonialidade. Em outras palavras, um futuro de mundo que vai de encontro às possibilidades existentes no mundo como o conhecemos.

336 “Muchas de las acciones realizadas por Mujeres por la vida eran desplegadas en espacios públicos, ya que uno de los objetivos primordiales era la búsqueda de aderentes y la creación de instancias colectivas con fines comunes para denunciar y visibilizar en la calle el descontento [...]” (VARAS, 2012, p.178).

337 Endereço eletrônico em que foi lançada a convocatória em 2013: <<https://querernover.wordpress.com/>>. Acesso em 16 nov. 2020.

ser realizada no dia 10 de setembro às 8h49 da manhã. A ação ‘*masiva de memória*’ consistiu numa fila formada pelas 1.210 presenças vivas, corpos deitados de barriga para cima, em silêncio, na principal avenida de Santiago. Proposição feita da matéria viva do corpo e da intensidade da duração. A intervenção durou exatamente onze minutos e teve uma extensão de dois quilômetros. No programa da ação, um convite ao fazer junto, corpo coletivo formado com o objetivo de manter viva a memória de presas e desaparecidas na ditadura militar:

A ação consiste em uma linha de 1.210 corpos deitados desde La Moneda até a Plaza Italia, representando os mais de mil Presos Desaparecidos na ditadura. Necesitamos de sua ajuda para formar esta linha de corpos composta por 1.210 cidadãos comprometidos em manter a memória viva. Se quiser fazer parte desta ação massiva, inscreva-se em [...] ³³⁸.



Fig. 150
#quererNOver (2013)
Fonte: Site da artista
Disponível em:
<<https://www.mariajosecontreras.com/blank-1>>

Linha de corpos que aciona a memória no tempo vivido, pausa para sentir o solo, dimensionar a força da coletividade, a pulsação de um corpo-a-corpo múltiplo que se revolta num protesto mudo, de impacto fúnebre: 1.210 corpos

Articulando as noções de memória, trauma e vulnerabilidade, Lorenzini (2014) critica as políticas memorialistas que constituíam, em 2013, uma atmosfera de ‘comemoração’ dos 40 anos do golpe, narrativa que denunciava um passado nefasto, mas o inscrevia como tempo superado. Um Chile novo que não deveria repetir as práticas genocidas do governo assassino e que estaria pronto para seguir em frente. Para a artista, a saturação de gestos memorialistas (*boom de la memoria*) veiculados pela mídia era infecunda, gerando uma ‘estereotipação’ da memória: “discurso que tentava historicizar o

338 “La acción consiste en una línea de 1210 cuerpos acostados desde La Moneda hasta Plaza Italia por la vereda Norte, representando a los más de mil Detenidos Desaparecidos en dictadura. Necesitamos tu ayuda para formar esta línea de cuerpos compuesta por 1210 ciudadanos comprometidos por mantener la memoria viva. Si quieres ser parte de esta acción masiva, inscríbete en [...]” Disponível em: <https://www.mariajosecontreras.com/blank-1>. Acesso em: 18 dez. 2020.

passado para instalá-lo como algo remoto e assim desvincular o Chile de hoje desse passado que nos interpela e determina e, sobretudo, nos reclama as dívidas pendentes”³³⁹ (LORENZINI, 2014, p.42). Assim, além do foco na superação, próprio à narrativa moderna do progresso, o fato de haver ainda mais de mil chilenes desaparecidos não contribuía para a imagem que o governo intencionava produzir em 2013.

Ao escutar uma entrevista concedida por um militar à TV aberta alegando ignorar os atentados à vida realizados por seu próprio regimento, a artista enfureceu-se: “se não sabia era porque não queria ver”³⁴⁰ (LORENZINI, 2014, p.42). Compreendendo que o compromisso com a construção de narrativas contra-hegemônicas deve e pode ser de todes, convoca à formação de uma cicatriz em carne viva no centro da capital. Como vimos em *Siluetazo* (1983), a repetição do gesto proposto é sempre repetição com diferença, característica da percepção criativa. Familiares de preses e desaparecidos participaram levando as imagens das vítimas, outres vendavam olhos, boca, ou realizavam variantes a partir do programa inicial. A artista reconhece estas transformações como sinal da força dinâmica de elaboração do sentido/sentir pessoal durante o acontecimento que, ao mesmo tempo, extrapolava a soma das individualidades (LORENZINI, 2014), potência heterogenética de singularização e coletivização reconhecida por Claudia Paim (2009, p.76) como traço das iniciativas coletivas:

[...] é necessário comunicar e ainda esclarecer uma ideia ao outro, pois ao realizar a escuta este outro sempre agrega elementos da sua subjetividade no ato da compreensão. [...] As múltiplas presenças, necessárias para que um coletivo exista e uma iniciativa coletiva se desenvolva, não buscam fundir-se.

Explicitando a continuação violenta desse passado recente e de sua memória apagada, o artista pernambucano Elilson Nascimento realiza, em 2016, a ação coletiva *Massa Ré* (fig.151). O propositor convoca para uma caminhada ‘em ré’, que conecta o ano do golpe militar (1964) que destituiu o presidente João Goulart (1919-1976) ao golpe de Estado (2016) que depôs a presidenta Dilma Rousseff (1947). O programa da proposta, para ser experimentado em ‘coro’ – usando o termo empregado por Nascimento - fundamentava-se em:

339 “discurso que intentaba historicizar el pasado para instalarlo como algo remoto y así desvincular el Chile de hoy de ese pasado que nos interpela y determina y, sobre todo, nos reclama las deudas pendientes” (LORENZINI, 2014, p.42).

340 “si no sabías era porque no querías ver” (LORENZINI, 2014, p.42).

Fig. 151
Massa Ré (2016)
Fonte: Portfólio do artista
Disponível em:
<https://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/Elilson%20_0.pdf>

Carregando em seus braços 50 anos de história - ou seriam 500? – a massa-marcha-ré pelas ruas do Rio de Janeiro. Feito o *Angelus Novus* de Paul Klee “seu corpo está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1921). Corpo coletivo empurrado para o futuro, como o anjo da história, mas resistindo na tentativa de “acordar os mortos e juntar os fragmentos” (ibid.).



Um grupo de brasileiros, trajando camisas com as inscrições 2016 (frente) e 1964 (costas), caminha lentamente, silenciosamente e de costas pelas ruas da cidade com as mãos espalmadas para baixo. Os pontos de início e término da caminhada são preestabelecidos em consonância a fatos históricos (NASCIMENTO, 2017, p.24).

De forma intensivamente direta, Elilson conecta dois anos emblemáticos da história do país, torna corpo um objeto que condensa cinquenta e dois anos de história. As camisas tornam-se ‘object-events’, para utilizar a noção de Oiticica (1972) para referir-se aos *Parangolé-programa* como programas grupais, abertos à invenção, processuais, de ‘situações circunstanciais’, nas palavras do artista: “projetos circunstanciais de situações ambientais-grupais-de rua [...]” (OITICICA, 2013, p.22). Esta espécie de ‘object-event’ proposto por Elilson encarna – torna sensível - o retrocesso político dos últimos anos, movimenta-se em resposta às forças reativas próprias ao padrão de poder colonial capitalístico. Como reconhece Rolnik (2018a, p.99), a lógica de tal regime

[...] leva seu projeto colonial às últimas consequências, sua realização globalitária. [...] a ascensão de forças conservadoras, com tal nível de violência e barbárie que nos lembra [...] os anos de regimes ditatoriais que foram se dissolvendo ao longo dos anos 1980. [...] retomando seu looping que parece nunca ter fim.

O programa proposto por Elilson e ativado com o propositor foi repetido por diferentes grupos de brasileiros, em diferentes datas – a

primeira ativação no aniversário de cinquenta e dois anos do Golpe de 1964 - e lugares tendo sido realizado no Rio de Janeiro, no Recife e em Assunção – com trajetos que conectavam espaços de importância histórica. A ação parte do desejo de experimentação de possibilidades de provocar desvios sensíveis, deslocamentos no cotidiano produtivista das ‘cidades-correria’ (NASCIMENTO, 2018), acreditando em sua potência de “despertar irrupções de multidão” (ibid., p.119).

O silêncio como elemento constitutivo da ação, como em *#quererNOver*, estabelece uma temporalidade outra, dilatada, ralentada. A caminhada desacelerada de *Massa Ré* – que durou em média duas e três horas, respectivamente, nas experiências realizadas - quer contrariar o lema positivista estampado em nossa bandeira: ordem e progresso, o hino ufanista ‘Pra frente Brasil’ (1970), bem como o comercial ‘este é um país que vai pra frente’ (1977). A coletividade formava-se pela utilização da camisa, pela caminhada de costas – contrariando o sentido das marchas - e pela realização de um mesmo gesto. As mãos espalmadas para frente, como se em questionamento e incerteza, são o vetor de um corpo que expressa o que não sabe, mas também o que resiste - “estou sendo empurrado para trás, mas estou resistindo” (ibid.) – e que cuida do coletivo que ‘marcha em ré’.

A experimentações como esta, de agenciamentos de corpos em espaços de mobilidade urbana a partir de ações dissensuais múltiplas (pedintes, ambulantes, religiosos, artistas da performance, etc.), o artista chama de vulnerabilidade vibrátil (NASCIMENTO, 2018). A noção que orienta as proposições de Elilson faz referência direta à definição de corpo-vibrátil feita por Suely Rolnik (2006a) como aquilo que possibilita “apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações [...]. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos.” (NASCIMENTO apud ROLNIK, 2006a, p.3) - em outras palavras, a vulnerabilidade como disposição à abertura de corpos (humanos, não humanos e mais que humanos) à afetação com o mundo (humano e não humano) como vivo.

Em ambas as propostas, tanto em *#quererNOver* como em *Massa Ré*, observamos a rua como espaço para a ação, para o encontro e o confronto, para o diálogo (como visto nas ações do primeiro agrupamento) e para o dissenso. A cidade como “lugar criado [...] para o encontro, as trocas, a alteridade, as conversas e o diálogo” (CAMPBELL, 2018, p.305) é uma realidade relacional, mas também de

múltiplas estratificações, aglomerações individualizantes, cotidianos que operam na obstrução das possibilidades de agenciamentos, experiências – como a vivência daquilo que nos transforma. Práticas como estas apontam para processos de resistência que cobram sentido na relação direta com seus lugares de enunciação, potência situada de enfrentamento e de ressignificação, mas principalmente de uma insurgência da memória no presente vivido. A ação de Contreras teve como ponto de encontro um palco histórico, sede da presidência e alvo do bombardeio aéreo que marcou o golpe de 1973. Em *Massa Ré*, os percursos eram orientados pela história, o primeiro, por exemplo, partiu da Praça da Cinelândia – ponto de encontro e chegada de manifestações e protestos no Rio de Janeiro - e foi até a Central do Brasil – lugar do discurso histórico de João Goulart em 13 de março de 1964.

Mobilizando o corpo coletivo no espaço urbano também com uma ação de caminhada, Rudá Lemos, artista visual de Minas Gerais, em parceria com estudantes da Escola de Belas Artes e da Escola de Teatro da UFMG, propôs *Mar de Gente* (2016/2019, fig.152). A ação inspirou-se na emblemática proposição de Lygia Pape, *Divisor* (1968), bem como na *Painting Reality*³⁴¹ (2010), de Iepe Rubingh (1974-2020). A intervenção ocorreu durante as ocupações da mobilização estudantil no Brasil de 2016 na luta contra a “PEC do teto dos gastos”. De acordo com o artista, a proposta surgiu da urgência de visibilizar as pautas do movimento para a população da cidade. Rudá conta que a decisão de ativar a ação deu-se de forma coletiva:

Fig. 152
Mar de gente (2016)
 Disponível em:
 Canal ocupação UFMG
 <<https://www.facebook.com/CanalOcupacaoUFMG/photos/571697356358172>>

Registro de *Mar de Gente* ativado em frente ao Congresso Nacional – Esplanada dos Ministérios. Como é possível ver, são necessárias dezenas de corpos para sustentar os 1.000 m2 de tecido. Como em *Divisor*, a ação exige união, desprendimento de si para fazer-se múltiplo.



341 A ação do performer holandês Iepe Rubingh ocorreu na cidade de Berlim e consistiu na pintura de um cruzamento de vias movimentadas de forma processual e involuntária. Tal efetivou-se pela passagem de carros por poças de tinta deixadas por uma equipe anônima e pelo propositos.

[...] Foi quase unânime, quando a gente foi levar ideias, tava na cabeça da galera esse Divisor da Lygia Pape. A gente nem sabia que era da Lygia Pape, a gente nem sabia que chamava Divisor, mas era uma imagem, uma obra icônica de 1968 que tava na cabeça de todo mundo que estava ali. A galera das artes visuais, do teatro sabia o que era essa imagem [...]³⁴².

O *projeto* foi realizado com 500m² de tecido e comportava 91 participantes, além disto, foram utilizados 40 litros de tinta colorida para a intervenção inspirada em *Reality Painting*. *Mar de Gente* partia do desejo de ocupar a paisagem urbana durante a ação - com a utilização do Divisor - e deixar as marcas do protesto. A ideia era tornar visíveis os rastros da luta de milhares de manifestantes que marcharam no dia 11 de novembro de 2016 e contrariar as notícias difundidas pela grande mídia que reduziam o impacto do movimento “se a gente pode adicionar um dispositivo, um gatilho, um teor estético na coisa, potencializa qualquer experiência”³⁴³. A ação foi ativada mais três vezes, uma durante um ato na própria reitoria da UFMG, outra, na manifestação em Brasília do dia 29 de novembro do mesmo ano, e na greve geral do dia 14 de junho de 2019.

No ato nacional contra a PEC 55, que ocupou o Distrito Federal em 2019, estudantes da Faculdade de Música da UFMG uniram-se à proposição e compuseram a música que ressoou na Esplanada dos Ministérios: “Chegou, Chegou, o mar pra ocupar! Não há teto que contenha a educação vai transbordar”. Em Brasília, o tecido duplicou de tamanho, eram 1.000m², incorporados por mais que o dobro de participantes, agora eram 188; dobrou também a quantidade de tinta, 80 litros marcaram a passagem de dezenas de milhares de manifestantes de todo o Brasil. A repressão policial contra o ato fez com que les estudantes tivessem que fugir da perseguição e abandonar o *projeto* já que o tecido era altamente inflamável. Rudá conta que o viu, pela última vez, sendo queimado em frente ao Ministério da Educação, servindo de combustível para o protesto no mesmo dia. Sobre o trabalho, Rudá afirma, “ele me deu esperança num momento em que eu não tinha e eu consegui acreditar na arte de novo. De que dá para fazer e que é muito potente. Experiências estéticas, visuais, sonoras. A vivência, ela é transformadora!”³⁴⁴.

342 Entrevista concedida para a pesquisa por LEMOS, Rudá [06.2020]

343 Entrevista concedida para a pesquisa por LEMOS, Rudá [06.2020]

344 Entrevista concedida para a pesquisa por LEMOS, Rudá [06.2020]

Fig.153 e 153b
Mil litros de Preto: o largo está cheio (2019)
Fonte: Acervo da artista



Nesta, assim como nas demais ações observadas neste agrupamento, vemos a intensa relação entre as proposições e o lugar a ser acionado. La Moneda, Praça da Cinelândia, Congresso Nacional e agora o Largo da Batata. Acionamento coletivo de práticas de liberdade, experiências de corpos – aspecto central nas epistemologias do sul pois, como afirma Boaventura de Souza Santos (2020) é fundamental em nossas epistemologias a luta e a luta é feita por corpos!

A proposta nasceu em resposta à promulgação da Emenda Constitucional 55 em 2016, sobretudo por seus reflexos na educação pública do país. Tal ação faz eco à observação de Nascimento (2018, p.118): “performances urbanas, ao investirem em práticas gregárias e dissensuais, podem funcionar como potencializadoras de multidão”. Potência que vai ao encontro do objetivo de tornar manifesta a presença dos estudantes nas ruas da cidade. Para isso, *Mar de Gente* forma um corpo coletivo, gera uma experiência situada, uma composição de grande impacto visual, mas que opera principalmente na esfera do invisível.

[...] no visível há uma relação entre um eu e um ou vários outros (como disse, não só humanos), unidades separáveis e interdependentes; mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual [...] gerando em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. (ROLNIK, 1993, p.2)

Estabelecendo-se como ação disparadora de experiências ‘extrapessoais’, agindo nos planos visíveis, invisíveis e mais que visíveis, *Mil litros de Preto: o largo está cheio*³⁴⁵ (2018, fig.153), da artista Lucimélia Romão, parte de uma operação que pretende tornar tangível, sensível e visível a prática sistêmica e estrutural da violência contra a população afro-brasileira, expressão do projeto racista e necropolítico da modernidade/colonialidade no espaço público e de forma coletiva. A proposição é um “manifesto artístico contra o genocídio da população periférica, pobre e preta, manifesto de mulheres que desejam parir um país novo”³⁴⁶, já realizada em diversos espaços e formatos. Aqui, interessa-nos uma ativação coletiva e urbana do trabalho.

Dia 28 de setembro de 2019, na abertura do evento *Manifestos por outros mundos possíveis* (9º Mostra 3M de Arte - São Paulo) a ação, como um luto público, foi realizada junto à mulheres do Movimento Mães de Maio³⁴⁷. A chamada pública inicialmente realizada por Romão

345 A proposição com o título *Mil litros de Preto: o largo está cheio* foi realizada em São Paulo, outras ativações tem como título *Mil litros de Preto: a maré está cheia*.

346 Publicação da artista no perfil @millitrosdepreto no instagram postado em 16 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBgyEstjxBF/>. Acesso em: 05 dez. 2020.

347 Organização de mães e familiares das vítimas dos Crimes de Maio de 2006 que mobiliza ações de apoio, busca pela verdade, justiça, reparação e denúncia da violência institucional que massacra, principalmente, os corpos racializados da juventude pobre

foi rapidamente substituída pelo convite direto às mães que aderiram amplamente – além delas, outras mulheres que já haviam respondido à convocatória participaram da ação. O trabalho aconteceu inicialmente com 34 mulheres, entretanto, mobilizou também participantes espontâneas que auxiliaram na execução da ação. O ato durou cerca de 45 minutos e ocorreu no Largo da Batata, “onde os jesuítas exterminaram povos originários. Um chão marcado por sangue [...] esse espaço, que é um espaço de massacre, para falar e dialogar sobre o racismo estrutural, institucional”³⁴⁸.

Em meio ao Largo da Batata uma grande piscina plástica (com capacidade para 7 mil litros), no chão, mil baldes pretos enfileirados, contendo, cada um, sete litros de ‘sangue’ (água com corante vermelho) – quantidade média de sangue do corpo humano adulto - suas alças rotuladas – em referência às etiquetas utilizadas no IML - com nomes, idades das vítimas e causa da morte: “Nome: Adriano F. Da Silva, sexo: masculino, anos: 27 anos, causa da morte: homicídio policial”. A causa, sempre a mesma: homicídio policial - repetida em todas as etiquetas - ecoava também pelo alto-falante que reiterava as informações e soava, além de sons de helicóptero e sirenes, um sinal a cada 23 segundos, relação direta com a estatística do ano de 2018: a cada 23 minutos uma pessoa preta, pobre, ou periférica é morta no Brasil.

De acordo com Romão (2020), os mil nomes e demais informações das vítimas, foram obtidos em múltiplas fontes, entre eles o arquivo do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, dados e matérias sobre massacres, como a Chacina da Candelária, do Carandiru, do Cabula, Vigário Geral, Queimados, Falett, os Crimes de Maio, bem como notícias de vítimas individuais. Exemplos são Marcos Vinícius, de 14 anos, da Maré, e Ágatha Félix, de 8 anos, no Complexo do Alemão, entre os muitos nomes que vão sendo incorporados às experiências da proposição. Na ativação no Largo da Batata, os nomes dos filhos das Mães de Maio foram os primeiros a serem lidos:

elas me mandaram 39 nomes, que eram os nomes dos filhos delas, dessas mães que estavam participando da ação.[...] eram esses 39 nomes que a gente ia ler, a gente não ia ler todos [...] por questão desse exercício físico, de ficar virando o balde que é um trabalho desgastante. E

de nosso país.

348 Entrevista concedida para a pesquisa por ROMÃO, Lucimélia [12.2020].

elas quiseram ler os mil nomes, então a gente falou os mil nomes, dos mil jovens que estavam nos baldes, naquela praça.³⁴⁹

A política de morte da modernidade/colonialidade é desvelada, os elementos que compõem a ação revelam um cenário de guerra. Ao mesmo tempo em que as mulheres evidenciam a dor do massacre das vidas negras e periféricas pelo Estado, expõem a força de resistência e afirmação do corpo coletivo: “Presente!”. A presença era enfatizada por um coro de vozes a cada nome, a cada existência negada, a cada ausência nomeada e singularizada. As mães carregavam os ‘baldes-corpos’ até a piscina, liam a etiqueta com o nome da vítima e despejavam o líquido enquanto as demais anunciavam: ‘PRESENTE!’. Uma após a outra, enchendo a imensa piscina e presentificando as centenas de milhares de jovens negres e pobres mortes. Além disso, um microfone permaneceu aberto durante toda a ação, para que as participantes se expressassem livremente. Os baldes vazios formaram um amontoado de ausências, ecoando as palavras de Débora Maria da Silva (fundadora do Movimento Mães de Maio em 2006): “É a mão do capitão do mato que está atrás de cada homem fardado [...] Como se proíbe enterrar os corpos sem nome que se acumulam por todos os cantos?”³⁵⁰.

A visibilização da ausência faz-se em múltiplos trabalhos que lidam com o tema das memórias difíceis de forma coletiva, convocando para um luto compartilhado. Em *Siluetazo* (1983) vimos tal gesto materializado nos corpos traçados por propositórias que convocaram as *Madres de la Plaza de Mayo* a realizarem a ação, socializando, para isso, os meios de produção. Em *#quererNOver*, a presença torna-se arma para o combate à invisibilização e ao esquecimento, sendo afirmação disruptiva da memória e da força da vida como experiência criadora. Na proposição de Romão, o sangue faz referência à violência da ausência e presentifica a luta contra o genocídio dos corpos racializados; em *Siluetazo*, o protesto contra os desaparecimentos da ditadura argentina; em *#quererNOver*, da ditadura chilena.

Na ação *Visible lo invisible: acción colectiva en memoria de las mujeres víctimas de femicidio* (2017), o artista argentino Alfredo Rosenbaum objetiva fazer ‘visível o invisível’: a violência contra a

349 Entrevista concedida para a pesquisa por ROMÃO, Lucimélia [12.2020].

350 O discurso é parte de um poema de Débora Maria da Silva, mãe fundadora do Movimento Mães de Maio, e faz parte do curta-metragem *Apelo* (2014) de Clara Ianni, tendo sido proclamado em diversas ocasiões.

mulher como padrão de dominação fruto da dicotomização moderno/colonial de gênero. Na proposta, nomes de vítimas, data e local dos feminicídios eram lidos e amplificados por um megafone, enquanto participantes eram convidadas a realizarem um ‘monumento-tumba’ composto pelos vestidos trazidos por cada uma. Dos elementos que configuram as propostas, novamente, a ação direta, o corpo, a duração, a presença coletiva, o encontro como experiência poética de produção de diferença, a abertura à criação – germe de inconclusão - bem como a penetração de ‘materiais da vida’ (GIUNTA, 2014) - sangue, suor, baldes, vestidos, camisetas, água, corante, microfone aberto, etc. – para nela desaguar. Convites ao fazer compartilhado, processual e intensivo da criação.

Explicita-se que estas coletividades formam-se para um trabalho sobre a memória como categoria de ação do presente sobre o passado, mas também sobre o agora e sobre o porvir, a memória como motor de outras políticas do tempo, afinal *un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro*³⁵¹. A participação, alcançada pela coletivização de tais propostas, é tática que objetiva a transformação do paradigma do esquecimento, pilar estruturante das políticas de silenciamento, apagamento e extermínio das existências subjugadas. Tais propostas fazem lembrar as palavras de Enriqueta Maroni (2019), *madre de la Plaza de Mayo*, “queremos uma memória não só para recordar, mas para criar”³⁵², as ações convocam a agir sobre o presente, recriando-o: “recriar à partir da colonialidade e fugir do caminho que nos empurra para a morte” (MATTIUZZI; MOMBAÇA, 2019, p.25).

Desta forma, as ações convocam à vivência sensível da coletividade, restaurando também as possibilidades de conexão criadora com a rua, afinal: “é o espaço dito público, mas que só se efetiva como coisa pública quando ocupado e performado, ou dito de outra maneira, o espaço público não está dado, ele precisa ser conquistado a cada dia, tornado público, por meio de ações e corpos”³⁵³ (FABIÃO, 2020). Em outras palavras, o espaço público em sua força instituinte que transmuta a realidade em suas formas e representações, dimensão situada, a rua como lugar para a inventividade desobediente,

351 Frase emblemática que ocupa lugar fundamental em um dos Espaços de Memória mais importantes do Chile, o *Estádio Nacional*.

352 “queremos una memoria no sólo para recordar sino para crear” (MARONI, 2019)

353 Fala de Eleonora Fabião intitulada *Coisas que precisam ser feitas* realizada no dia 04 dez. 2020 no encerramento do evento 3º Encontro Arte, cidade e urbanidade, PPGAV-UFBA.

bem como expressão mesma da criação.

Uma ação emblemática na abordagem destas questões é a *Lava la bandera* (2001, fig.154), ritual coletivo urbano - de lavagem da bandeira do Peru com água e jabón Bolívar - realizado desde 2000 em várias cidades do país. A ação foi proposta inicialmente pelo grupo de artistas *Colectivo Sociedad Civil* (formado por Claudia Coca, Luis Garcia Zapatero, Gustavo Buntinx, entre muitos outros) em resposta à eleição, nos anos 2000, do presidente Alberto Fujimori. A proposta do grupo foi realizar ações no espaço público, “mediante a criação não de obras, senão de situações a serem apropriadas por uma cidadania que abandonaria assim o papel passivo de espectador para converter-se em coautor e regeneradora da experiência. E da história mesma”³⁵⁴ (BUNTINX, 2006). Na afirmação do artista e pesquisador Gustavo Buntinx, a situação coletiva como possibilidade de coautoria na recriação da própria história, situações que se afirmam como ‘não artísticas’ operando na transformação e liberação das sensibilidades, a potência ‘regeneradora da experiência’.

Os primeiros encontros deram-se em Lima, no Campo de Marte, em frente ao Palácio do Governo, todas as sextas-feiras, com início no dia 20 de maio de 2000 - ritual que durou seis meses. O *lavado de la bandera* tornou-se a principal ação de tais encontros e sua vocação coletiva teve grande alcance, sendo posteriormente realizada em diferentes lugares do país e em múltiplas ocasiões. A posse em 2001 do presidente Valentín Paniagua foi vivida como uma ‘última lavagem’ das bandeiras por milhares de peruanes. Contudo, as bandeiras tornaram-se estandarte das lutas sociais, tendo sido lavadas inúmeras vezes nos últimos anos. No dia 17 de novembro de 2020, por exemplo, a ‘situação de lavagem’ foi motivada pela morte dos jovens Brian Pintado (1998-2020) e Inti Sotelo (1996-2020) vítimas da repressão policial peruana. A dimensão pública e coletiva de tais ações possibilitou agenciamentos a partir de múltiplas consignas, permitindo e, ao mesmo tempo, extrapolando as dimensões de pertencimento, afirmação de vínculos cidadãos, recuperação de laços sociais, entre outras questões. Nas palavras de Buntinx (2006):

Fig. 154
Lava la bandera (2001)
Disponível em:
<https://hemi.nyu.edu/journal/1_1/vich3.html>

Inicialmente a ação foi realizada na Plaza Mayor, em frente ao Palacio del Gobierno em Lima. Contudo, rapidamente teve adesão de peruanes em todo o mundo, tornando-se um ritual de lavagem do símbolo pátrio acionado em múltiplos protestos desde então.



354 “mediante la creación no de obra, sino de situaciones a ser apropiadas por una ciudadanía que abandona así el papel passivo del espectador para convertirse en coautora y regeneradora de la experiencia. Y de la historia misma” (BUNTINX, 2006).

A ampla e radical modificação de consciências a qual o Colectivo Sociedad Civil aspira requer experiências transformadoras só obtidas mediante a incorporação viva da população a uma práxis simbólica que supere a simples recepção de discursos e consignas, ou a participação em atos estritamente políticos³⁵⁵.

A ‘incorporação viva’ como possibilidade de superar a ‘simples recepção’ e o ‘estritamente político’ é, nos termos de nossa pesquisa, a potência dançante da *transverberação* – nas palavras de Buntinx, ‘experiência de transformação’ - que acreditamos ser o embrião revolucionário de tais proposições. O contágio potencializador da ação deu-se não só no Peru, mas em experiências realizadas por propositórias em outros contextos na mesma época, como Fernando Pertuz em Bogotá, que propôs a ação *La llorona*³⁵⁶ (2001). O propositor convidou lavadeiras e mulheres que perderam seus filhos para lavarem uma bandeira colombiana de 300 metros em meio à *Plaza de Bolívar*. De acordo com Pertuz: “A participação das pessoas permite desenterrar experiências que se encontram no inconsciente coletivo de uma sociedade que ainda não cicatrizou as feridas passadas”³⁵⁷.

Também em Buenos Aires, no contexto do *Argentinazo* (crise de dezembro de 2001), o *Colectivo Arde Arte* (desdobramento do *Argentina Arde* composto por Javier del Olmo, Federico Mañanes, Natalia Revale, entre outros) realiza uma convocatória pública para a ação *La Bala Bandera* (no dia nove de julho de 2002, fig.155). As bandeiras argentinas foram lavadas, na Plaza de Mayo, numa fonte pública contendo água tingida de vermelho, de forma tal que era impossível deixar as bandeiras realmente limpas. Como em *Lava la bandera*, após a lavagem, as bandeiras eram penduradas em varais em frente à sede do poder Executivo, nesse caso, diante da Casa Rosada.

Na mesma época, assistimos à irrupção de diversos coletivos na Argentina que partiam da arte como tática para uma militância singular,

355 “La amplia y radical modificación de conciencias a la que el Colectivo Sociedad Civil aspira requiere de experiencias transformativas sólo obtenibles mediante la incorporación viva de la población a una praxis simbólica que supere la simple recepción de discursos y consignas, o la participación en actos estrictamente políticos” (BUNTINX, 2006).

356 É possível ver um pequeno fragmento de registro da ação no site do artista. Disponível em: <http://www.fernandopertuz.com/performance-pertuz-La-llorona.htm>. Acesso em: 10 dez. 2020.

357 “La participación de la gente permite desenterrar experiencias que se encuentran en el inconsciente colectivo de una sociedad que aún no ha cicatrizado las heridas pasadas” Disponível em: <http://www.listadepersonas.org/antecedenteslista.htm>. Acesso em: 12 dez. 2020.



▲ Fig. 155
La Bala bandera (2002)
Disponível em:
<<https://archivo.argentina.indymedia.org/news/2002/07/37068.php>>

No dia de comemoração da Independência da Argentina, a bandeira nacional foi ‘lavada’ de sangue nas fontes da Plaza de Mayo – la bala bandera (a bandeira como bala). No dia 18 de janeiro de 2020, em referência à morte do promotor Alberto Nisman (1963-2015) – as fontes da Plaza de Mayo, foram tingidas de vermelho recordando à *La bala bandera*, assim como à ação *Fuentes Rojas* (1968).

molecular, destinada à experiência sensível como força, potência de transformação da realidade social. Entre eles, destacam-se o *Grupo de Arte Callejero* (GAC) e o *Etcétera* (hoje *Internacional Errorrista*)³⁵⁸, principalmente em sua colaboração com os ‘escraches’ (1997-2008) organizados pelo grupo H.I.J.O.S. (formado por filhos de desaparecidos, detidos e exilados na ditadura militar). As proposições de ambos grupos caracterizam-se pela ação direta no espaço urbano, pela recusa ao âmbito artístico institucional, ausência de autoria, utilização de materiais facilmente reproduzíveis, a socialização dos recursos, a efemeridade, a paródia, a ironia e, centralmente, a capacidade de apropriação e multiplicação das proposições. Como nas ações de lavagem das bandeiras, vemos que estas proposições “por sua repetição e capacidade de convocatória se converteram em gestualidades simbólicas da sociedade civil, em rituais coletivos de participação cidadã, privilegiando as estratégias corporais³⁵⁹ [...]” (CABALLERO, 2007, p.125).

O ‘escrache’³⁶⁰, que no lunfardo significa “trazer à luz o que está oculto, desvelar o que o poder esconde”³⁶¹ (CARRAS, 2009, p.57), inaugura um fazer político corporal, coletivo e insurgente nas ruas de Buenos Aires³⁶², *corpolítica* fundada no encontro como prática de resistência: “A prática do escrache se centra na memória viva, criadora e em ação, gerando práticas políticas mediante a alegria, o festejo e a reflexão”³⁶³ (ibid., p.59). A ‘alegria’ - prova dos nove do antropófago - é tática geradora de movimento e coletividades, convoca, mobiliza, gera ação, prazer e aumento da potência do vivo. Dentre os objetivos dos

358 Assistimos à absorção de tais práticas pelas lógicas de circulação e bialização da arte contemporânea internacional. Tal tensão encontra-se no âmago das problemáticas decoloniais. Como vimos, as experiências das décadas anteriores, realizadas no âmago das ditaduras, enfrentam as mesmas questões. O GAC, por exemplo, confrontando-se com esta problemática, após participar de algumas mostras, decidiu existir à margem e não participar deste contexto artístico

359 “por su repetición y capacidad de convocatoria se convirtieron en gestualidades simbólicas de la sociedad civil, en rituales colectivos de participación ciudadana, privilegiando las estrategias corporales [...]” (CABALLERO, 2007, p.125).

360 Vídeo de registro do escrache ao general ditador argentino Rafael Videla em 2006: <https://www.youtube.com/watch?v=XGFOZWRxK1g>. Acesso em: 22 dez. 2020.

361 “sacar a la luz lo que está oculto, develar lo que el poder esconde” (CARRAS, 2009, p.57)

362 Os escraches tornaram-se prática política também em outros lugares, como no Uruguai, na Espanha e também no Brasil. No Chile, ficaram conhecidos como *funa*.

363 “La práctica del escrache se centra en la memoria viva, creadora y en acción, generando prácticas políticas mediante la alegría, lo festivo y la reflexión” (ibid., p.59).

escraches, a luta contra o olvido, a denúncia da ineficiência da justiça institucional, a realização de ações de repúdio social a genocidas e cúmplices da ditadura. As situações tiravam essas figuras do anonimato por meio de sinalizações em seus bairros, mapas com suas localizações, distribuição de panfletos, mas principalmente, por meio da convocação e realização de manifestações coletivas em frente às suas casas e trabalhos (fig.156).

Aí, o convite à participação não se reduz à convocação ao escrache, mas à organização prévia e coletiva nos bairros onde as ações ocorreriam, é uma participação vital que compreende múltiplas ações. Nesse sentido, vale citar a definição de ‘espectadore’ utilizada pelo GAC: “Pensá-lo como um destinatário não passivo, como um copartícipe da construção do discurso. Ou bem, pensá-lo como sujeito de confrontação”³⁶⁴ (CARRAS, 2009, p.180). A inclusão de ‘espectadore’ como sujeito de transformação de mundo é aí redimensionada pelo entendimento dos participantes como sujeitos de confrontação, tendo a cidade como lugar para tal. A esfera pública – que, como vimos, não está dada, mas deve ser conquistada e co-criada por ‘ações e corpos’ – compreendida como fábrica do político, tem na rua sua zona de confronto e a criação como arma para tal. Agindo na intersecção entre arte e política, estas ações participativas operam abrindo fendas no mundo, no asfalto e nos pavimentos para a emergência da vida como força de criação, como poesis.

Múltiplas proposições e táticas poéticas podem ser abordadas neste agrupamento, diversas experiências coletivas do próprio GAC, ou de outros coletivos como a *Asamblea Popular de Artistas Plásticos*, coletivos brasileiros como o Opavivará, Coletivo Esqueleto, Heróis do Cotidiano, experiências de propositórias como da argentina Amalia Pica (1978), bem como a intensa coletivização das ações de Eleonora Fabião nos últimos anos, como em *Movimento HO* (2016), *azul azul, azul e azul: azul* (2016), e o próprio *Converso sobre qualquer assunto* (2008) que adquiriu contornos de assembleia. Nelas, é possível reconhecermos, em maior e menor medida, que a adesão às proposições aponta a uma disposição extraordinária ao fazer coletivo, a ocupar/instaurar o espaço urbano como espaço público, a estar juntas, a mobilização dos corpos para a diluição do ‘eu’ na multidão, potência singular de saída de si para devir mundo.

A vocação à multidão e à rua de tais proposições é também sintoma do esgotamento de um modelo de existência do ‘eu-individual’



▲ Fig. 156
Escrache (1998)
H.I.J.O.S e GAC
Disponível em:
<<https://grupodeartecallejero.wordpress.com/>>

A coletividade estabelecida pelos corpos que ocupam as ruas é tática de visibilidade, mas também de anonimato/diluição da autoria. Sobre a questão da proliferação, afirmam: “Qué prima: lo cuantitativo o lo cualitativo. La masividad de un discurso no equivale necesariamente a su eficacia”, e seguem, “como se puede medir esta eficacia” (ibid., p.180)?

364 “Pensarlo como un destinatario no pasivo, como un co-partícipe de la construcción del discurso. O bien, pensarlo como sujeto de confrontación” (CARRAS, 2009, p.180).

– subjetividade reduzida à experiência do sujeito, do ego, vivendo o outro como ameaça – um dos pilares ontológicos do regime de inconsciente colonial capitalístico. São ações que apontam a necessidade de ‘des-individualização’, de vencer a armadilha da solidão, bem como de criação de relações mais diretas com a realidade, afinal é preciso levarmos a cabo a “reconquista da presença, uma situalização que supõe a constituição de intimidade e a sua experiência entre seres e mundo. E é neste ser-em-situação que poderá finalmente ter lugar uma potência destituente [...]” (CONSELHO..., 2019, p.128) Assim é das vivências de corpo a corpo com o mundo, com as gentes, da força destes agenciamentos, que serão criadas vias de acesso ao ‘eu-não-eu’, ao saber-do-vivo como experiência da subjetividade ‘fora-do-sujeito’.

Concluiremos esta seção com uma ação-convocatória que teve início no Chile em 2019, e que polinizou-se pela América Latina e pelo mundo. *Un violador en tu camino* (fig.157) é uma ação-manifesto inicialmente ativada pelo coletivo de arte feminista *Las Tesis*. A ação irrompeu no cerne do estallido social no Chile em outubro de 2019, com uma onda de manifestações populares em protesto a uma série de medidas do governo de Sebastián Piñera. Em resposta a múltiplas violações ocorridas durante as manifestações, o *Las Tesis* realizou a intervenção coletiva que viralizou imediatamente. Interessa-nos abordar esta ação por sua intensa proliferação e força de convocação, extrapolando o contexto específico das manifestações chilenas e configurando-se como um hino mundial de combate à violência contra as mulheres.



▶ Fig. 157
Un violador en tu camino (2019),
Las Tesis
Disponível em:
<https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/07/album/1575739202_520427.html#foto_gal_3journal/1_1/vich3.html>

Braços erguidos, pulsos atados, punhos cerrados no momento que o hino aponta “o estuprador é você [...] o presidente!”. A expressão das teses feministas trabalhadas pelo *Las Tesis* só poderia ganhar corpo nas corpos ocupando coletivamente, agindo, transformando, criando o espaço público.

É importante sublinhar que a ação foi inicialmente elaborada pelas artistas Daffne Valdés, Lea Cáceres, Paula Cometa e Sibila Sotomayor – como parte de uma performance maior a ser apresentada no âmbito universitário. Entretanto, no dia 20 de novembro de 2019, a convite de uma companhia teatral de Valparaíso (*La Peste*) realizaram um fragmento da performance, justamente o que se tornou *Un violador en tu camino*, acionada, inicialmente, por cerca de 20 mulheres. A partir de um vídeo de registro a ação difundiu-se exponencialmente, extrapolando seu pertencimento inicial à arte e à academia, bem como a inscrição a qualquer categoria, linguagem, disciplina, técnica ou codificação do mundo das artes. Seu fazer foi orientado pela urgência da situação vivida, desde seu contexto, pela necessidade de oposição em ato aos múltiplos estratos da colonialidade, tornando-se expressão de uma prática estética desobediente.

Nesse sentido, nos interessam as ativações da ação realizadas por coletividades que se unem às mulheres chilenas denunciando o patriarcado como ordem estruturante do atual padrão de poder: “se trata da fundação da estrutura e primeira pedagogia de toda desigualdade [...] é uma ordem política e não outra coisa”³⁶⁵ (SEGATO, 2019, p.37). É importante destacar que entre os objetivos do *Las Tesis* está o de abordar artisticamente teses de pensadoras feministas para difundir suas questões para além do âmbito acadêmico. O êxito desta tarefa é inegável, tendo a música da ação – inspirada nas propostas de despatriarcalização da antropóloga argentina Rita Segato - ecoado em mais de trezentas cidades, de cinquenta países, por um sem número de vozes e por incontáveis corpos. A ação é de presença, corpo, voz, movimento e ‘anulação’ da visão. Como abordamos anteriormente, os olhos são os órgãos do sentido mais intensamente colonizados pela estética, problematizar o domínio tanto da visão quanto da representação caracteriza diversas propostas de liberação das *aesthesis* (VÁZQUEZ, 2016). Assim, na ação, o ritmo é marcado por um tambor que guia as participantes de olhos vendados. Abaixo a letra da composição em uma das versões³⁶⁶ brasileiras:

365 “se trata de la fundación de la estructura y primera pedagogía de toda desigualdad [...] es un orden político y no otra cosa” (SEGATO, 2019, p.37)

366 Versão brasileira pois a letra adquire mudanças. Por exemplo, na versão brasileira há uma adaptação do “El Estado opressor es un macho violador”, aqui acrescenta-se que o Estado, além de estupro, é racista.

O patriarcado é um juiz. Que nos julga por nascer. E o nosso castigo. É a violência que não vê. O patriarcado é um juiz. Que nos julga por nascer. E o nosso castigo. É a violência que se vê. Femicídio. Impunidade ao assassino. É agressão. Estupro e sofrimento. E a culpa não era minha, nem onde eu estava, nem como me vestia. O estupro é você. É a polícia. São os juizes. É o Estado. O presidente. O Estado opressor é racista e estupro. O estupro é você. O estupro é você. O estupro é você.

Além da referência direta às ideias de Segato, as últimas frases da canção-manifesto realizada do Chile foram retiradas do hino dos ‘Carabineros de Chile’ (1928): “*Duerme tranquila, niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tu sueño dulce y sonriente vela tu amante carabiniere*”. Na ação realizada em Brasília as mulheres substituíram este final pela frase: “Paraisópolis foi genocídio”; em São Paulo (SP), o final foi cantado em coro: “Não criminalizar o movimento popular”; em Florianópolis (SC): “Se cuida seu machista, a América Latina vai ser toda feminista. Quem matou Marielle? seu legado está presente!”; em Vitória (ES): “O Estado elitista forma o racista e a vida preta em dobro se arrisca. Quem cuida de mim não é a força nacional, são mulheres, amigas, lutadoras feministas. Se sente, Marielle está presente. O assassino dela é amigo do presidente”; no Rio de Janeiro: “A polícia é racista, estupro, feminicida”.

A força de proliferação, polinização e coletivização dessas convocatórias, assim como das demais ações estudadas, relaciona-se intimamente à sua abertura poética, sua latência criadora. O ‘germe de inconclusão’ é o que permite, antes, implica a vitalidade do ato, sua força de inventividade. A pujança viva da criação anuncia uma insurgência sensível de potência sísmica, de descolonização das subjetividades para a emergência de *aesthesis* outras, pois, como reflete Walidah Imarisha (2016, p.4) “outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindo – e já podemos ouvi-los respirar. É por isso que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização”.

As propostas teóricas de descolonização/despatriarcalização redimensionam-se nos encontros, choques entre ideias e corpos, em consequência, corporificam-se em multidão. A exigência poética de tais pensamentos, tais ‘teses’, reverberaram nas artistas do *Las Tesis* e transverberaram, fazendo-se corpo nos corpos de muitas, expressão de um “pensar fazendo e fazer pensando” (MIGNOLO, 2011a, p. xxiv). Trata-se de pensamento transmutado em prática, feito dança, som, movimento, espaço, situação, gerando, assim, ações que intervêm

neste mundo, transformando-o, refundando, assim, o horizonte do possível³⁶⁷. *Poiesis* que gera brechas para a emergência de coletividades: cooperação e transformação para a vida como prática, como processo de criação.

Tais operações extrapessoais tendem a promover desobstruções nos canais de apreensão do invisível, ou do ‘mais-que-visível’ (realidade tão intolerável que o corpo, sentindo-se impotente, escolhe não ver e não sentir). Outras vezes, tais ações permitem-nos olhar para o que em nós interrompe a capacidade de ouvir, desestratificando nossa escuta. Proposições como *Un violador en tu camino* tornam-se vias de acesso a uma escuta outra, urgente. Em um mundo de olhos que não veem, ouvidos que não ouvem e de corpos aprisionados em crenças incapacitantes, talvez a ‘saída’ – ou a entrada – seja criar encontros outros, permeabilidades diversas pois, como reflete Eleonora Fabião em *Eletrovento* (2020): “tem horas que a onda sonora até chega, a onda bate, as membranas e os ossículos vibram, mas não se escuta nada! todo ato de fala deveria fundamentar-se em ato de escuta [...] falas que privilegiem receptividade e relação num mundo como o nosso”³⁶⁸.

Num mundo como o nosso! É sobre este mundo que muito tem se falado, sobre mundos, sobre a ruína e decomposição do mundo como conhecemos para a emergência da vida. E aí vemos esforços em múltiplas direções com ‘ideias’ e ‘sonhos’ para ‘adiar o fim do mundo’, ou mesmo ‘ideias para adiantar o fim deste mundo’; a pensarmos o mundo outramente, ou o começo de um novo mundo, o mundo por vir, configurações *ch’ixi*³⁶⁹ de mundo, artistas que com suas práticas questionam as possibilidades de outros mundos, mundos outros, ‘mundo erigindo mundo’ ou, ao menos, outros modos de vivermos

367 Referência à entrevista com Jota Mombaça (24 de abril de 2018 - ECOS do Atlântico Sul, Instituto Goethe - Salvador) realizada pelo grupo África nas Artes (UFRB/CAHL). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p1krp7_bA20. Acesso em 02 jan. 2020.

368 Fala de título *Eletrovento* realizada por Eleonora Fabião em 17 de agosto de 2020 no Webnário Teatro Licenciatura UFC 10 anos: Modos de pertencer e agir em seu tempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BHAnFuGIDZ4>. Acesso em 03 jan. 2021.

369 A utilização do termo aymara *ch’ixi* (abigarrado) pela socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui torna-se nuclear em suas propostas de um mundo outro possível. Como o granito, que visto de longe é homogêneo, mas na proximidade é múltiplo e heterogêneo, o termo refere-se ao indeterminado: as entidades *ch’ixis* “son poderosas porque son indeterminadas, porque no son blancas ni negras, son las dos cosas a la vez. La serpiente es de arriba y a la vez de abajo; es masculina y femenina; no pertenece ni al cielo ni a la tierra pero habita ambos espacios, como lluvia o como río subterráneo, como rayo o como veta de la mina” (2018, p. 18)

neste mundo. Não há como escapar, mas principalmente, não há rota de fuga solitária. É neste mundo que poderemos criar vias de acesso aos mundos outros que já nos habitam a todes. É preciso despertá-los, é preciso trabalhar na criação de outras políticas de subjetivação e subjetividades outras, afinal esse é o nosso “único canteiro de produção de mundos” (KRENAK, 2019).

Nesse sentido, explicita-se que não se trata de inventar outros mundos, mas de apalpar as intimidades de nossos mundos, despertá-los. Coisa essa que, acreditamos, só é possível a partir da descolonização dos corpos, das subjetividades, da imaginação. Processos de intensa desaprendizagem para a abertura da escuta daquilo que nos é – diariamente – obstruído – o saber-do-corpo, pois como reflete Rolnik: “o recalque do corpo que sabe é a violência maior do empreendimento colonial da perspectiva micropolítica”³⁷⁰. Assim, observamos estas ações em sua intenção de provocar experiências de *transverberação*: ‘desanestesiá-los’, ‘desinstrumentalizá-los’, ‘desoperacionalizá-los’, ‘desautomatizá-los’, ‘desensiná-los’, ‘desestratificá-los’, descolonizá-los, etc., da experimentalidade como capacidade de vibrar o mundo, da ação guiada pela intensidade do que pede passagem. Essa é a *corpólítica* que todes devemos assumir, ou todos os esforços, as lutas de ordem macropolítica, toda a denúncia e contestação, todo gesto de resistência essencial, todo grito soará para ouvidos incapazes de escutar.

Assim, fica nítido que não adianta ‘mexer as peças do tabuleiro’, mudar sua configuração, é preciso desconstruir o tabuleiro, mexer nas fundações que lhe dão consistência, provocar os músculos atrofiados a agirem em busca de outras composições. Ao identificarmos que a política de subjetivação vigente expropria nossas capacidades de criação, transformação e cooperação, acreditamos em ações como estas como modos de promover deslocamentos, desobstruindo o acesso aos ‘saberes-do-corpo’. Proposições que apostam na saída do ‘eu’ para a diluição no ‘nós’, em fazer vibrar horizontes improváveis, em despertar ‘irrupções de multidão’ para abrir os caminhos do impossível.

Retomando os interrogantes de enunciação utilizados em nossa investigação concluímos que sua realização na esfera pública manifesta, além de seus ‘onde’, já os seus ‘por quês’ apresentando um compromisso localizado e situado. Em relação ao ‘como’, as propostas interpelam

370 Conferência de Suely Rolnik durante o 8º Encontro do Hemispheric Institute em 12 jan. 2013 intitulada O recalque do corpo que sabe. Disponível em: <http://archive.hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik/2085-enc13-keynote-rolnik>. Acesso em: 02 jan. 2020.

corpos, provocam encontros entre viventes, geram ação, deflagram a vitalidade do ato e, em consequência, a reapropriação da potência da criação. Sua matéria é vida-corpo, é corpolítica como ação de afirmação destes corpos como vida! Como vimos, *corpolítica* é ‘*poner el cuerpo*’, colocar o corpo na linha de frente, é biopotência como ação de resistência à biopolítica. Ademais, explicita-se a fugacidade, a utilização de materiais ordinários, de baixo custo e deterioráveis, a socialização dos meios e, principalmente, a potência da polinização e da abertura à criação como ação coletiva. Assim, o ‘para quem’ cede espaço para o ‘com quem’ e a resposta é com todes, todas, todos. A participação mostra-se como forma de criação desobediente, possibilitando experiências/vivências coletivas, supra-sensoriais, *corpolíticas*.

Finalmente, identificamos na matéria sensível das ações aqui investigadas um desejo latente, situado e coletivo por transformações de mundo, um devir revolucionário desde a arte que se manifesta em proposições fundamentadas no diálogo, nas explorações intercorporais, bem como nas experiências deflagradas por objetos inconclusos e por convocações. De múltiplas maneiras, as propostas agem a partir do corpo dos participantes, ao dar as mãos para a ‘manicure política’; ao escrever ‘liberdade’ no chão da cidade; ao tocar o corpo de Felipe Monteiro; ao reconfigurar *La Bête*; ao tomar um café com ZMário; ao falar sobre a cidade com Ítala Ísis, ao caminhar em ‘marcha ré’, etc. São ações que agem por meio da *transverberação*, percepção criativa que parte do corpo para agir além dele, experiência intensiva daquilo “que se move *por trás da coisa corporal* como elemento decisivo da obra” (ROLNIK, 2006b, p.9, grifo da autora).

Iniciamos a observação das ações perguntando-nos sobre em que domínios estas proposições se insurgiam. Observamos propostas que convocam participantes a problematizarem a cartografia vigente; a levantarem-se contra situações de opressão em suas cidades; a questionarem as categorias de gênero criadas e impostas pela colonialidade; a desafiareem a lógica do capital; a combaterem o medo e a resistirem à violência da urbe; a liberarem as *aesthesis* do domínio da estética, a atividade poética do espaço instituído das artes e do fetiche do objeto, entre outros. No entanto, é preciso lembrar que a experiência promovida por essas proposições não se reduz a esses enunciados e suas representações. Como vimos, é justamente no que escapa à comunicação, às palavras aqui escritas, que estas ações operam: no vivo em nós, na afirmação da vida por meio da ação poética. Em síntese, na criação.

**OFICINA-
MUTIRÃO DE
ARQUITETURAS
IMPOSSÍVEIS
(2020)**

Ocupação do terraço da Casa do Benin (Salvador) por meio de ação participativa duracional fundamentada no fazer-dizer a partir de um *projeto* elaborado a partir de uma forma arquitetônica (fig. 158).

Tomando a ideia de ‘canteiro de obras’ como mote para a instauração de um espaço de trocas, a oficina-mutirão propõe-se como espaço relacional que parte da fabricação e manipulação de uma forma arquitetônica em escala reduzida: o módulo em argamassa armada pré-fabricada projetado para reinterpretar os *Tata Sombas*, construções vernaculares do Benin. A partir disso, propõe diálogos acerca dos fluxos entre Bahia e Benin.

Dos elementos que compunham o espaço de ação: mesa com os mini pré-moldados para a manipulação e construção de ‘arquiteturas impossíveis’; apoio para a fabricação das peças e secagem; computador para projeção das arquiteturas no *sketchup*; dossiê com materiais referentes ao processo de pesquisa - sobre os Tata-Sombas beninenses e sua reinterpretação projetada por Lelé e Lina Bo Bardi. Todos estes materiais funcionam como dinamizadores para a ação e diálogo entre participantes e propositores.



►
Fig. 158
Registro da ação *Oficina Mutirão
de Arquiteturas Impossíveis*
(2019).

371 A ação foi realizada em parceria com os artistas Lucas Feres, Lucas Lago e com o arquiteto Yan Graco Cafezeiro.

MUTIRÃO

Em diálogo com os artistas Lucas Lago e Lucas Feres – que, no contexto de residência na Casa do Benin investigavam as relações entre seu acervo e arquitetura³⁷² - e junto ao arquiteto Yan Graco Cafezeiro, elaboramos a proposição *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*. Esta, consistia num espaço de troca de saberes e fazeres tendo como eixo catalizador dos encontros um *projeto*: miniaturas (fig.159) do módulo pré-moldado projetado por Lina Bo Bardi e João Filgueiras Lima (Lelé) para uma reinterpretação das casas fortificadas dos povos ‘Somba’, chamadas de Tata-Sombas - construções vernaculares beninenses e do nordeste do Togo. O exemplar encontra-se na parte externa do Museu Casa do Benin (fig.160), localizado no Pelourinho - Salvador. Nas imagens abaixo é possível visualizar a reinterpretação do ‘Tata-Somba’ – restaurante que ocupa o pátio do museu (fig.160); a maquete da estrutura (fig.161) – realizada por nós e exposta no museu; e nossa miniatura (10cm x 12cm) baseada no modelo projetado por Lina e Lelé.



Fig. 160
Pátio da Casa do Benin e o
'Tata-Somba'



Fig. 161
Maquete

Fig. 159
Miniatura do pré-moldado



372 Parte do projeto *Intervalo: Fórum de Arte Fluxos do Atlântico Sul* (2019).

A proposta foi realizada no terraço da Casa do Benin, lugar emblemático localizado na encruzilhada onde se encontram o Pelourinho, a Ladeira do Taboão, a Baixa dos Sapateiros e a Ladeira do Carmo. Uma vista composta por casarios antigos do Centro Histórico de Salvador, sobrados seculares, torres de igrejas, ruas e vielas, as ruínas do antigo Cine Jandaia, o edifício do Museu Casa do Benin (marcado pelo projeto de restauro da década de 1980), e por último, o restaurante e centro de formação culinária: projetado com base nos Tata-sombas. Na parte interna do exemplar há uma mesa grande e circular - projetada por Lina Bo Bardi em formato de anel – de modo que as pessoas sentam-se juntas, claro convite ao diálogo e compartilhamento.

O formato elíptico da construção, sua tonalidade ‘barrenta’, sua cobertura de palha trançada remetem às ‘casas-torre’ beninenses. Entretanto, a técnica construtiva, bem como os materiais e soluções utilizadas pelos arquitetos traduzem um modelo de construção modernista intensamente explorado por Lelé. A técnica de pré-moldado em argamassa armada – derivada do ferro-cimentado do arquiteto italiano Pier Luigi Nervi - por sua forma ‘maleável’, sistema modular, custo reduzido, reversibilidade, reprodutibilidade, sustentabilidade, entre outros atributos, foi utilizada na recuperação de outros edifícios do Centro Histórico, a exemplo do Restaurante Coati e da Casa do Olodum.

É importante notar que o projeto de restauro do edifício para abrigar o museu da Casa do Benin, datada de 1988, foi idealizada por Lina Bo Bardi e por Pierre Verger e integrava um projeto maior de Recuperação do Centro Histórico de Salvador - naquele momento declarado Patrimônio da Humanidade - período marcado por uma ebulição do movimento negro, com diversas frentes de luta e resistência no Brasil e no mundo. O antigo Casarão do Pelourinho foi, então, restaurado com o objetivo de fomentar intercâmbios culturais e diplomáticos, entre Bahia e Benin, bem como para abrigar o acervo de peças do artesanato beninense (inicialmente trazidas do Benin por Pierre Verger, mas com exemplares incorporados ao longo do tempo por doações como do Museu da Cidade, ou produzidas por artistas brasileiros, além das peças que foram perdidas).

Estas e outras questões permeavam o encontro com os visitantes que, para acessarem o terraço onde estávamos, passavam por dentro do museu e atravessavam o pátio onde se encontra a reinterpretação em questão, isto é, adentravam um espaço permeado por memórias

"EU NÃO VOU ME SQUEER SÓZINHO, DE NADA! EU NÃO TENHO FUGA!"
ALTO KISEJAL, 2020.

tanto do acervo, quanto da própria arquitetura. Ao chegarem, eram recebidas por nós e convidadas à distintas vivências a partir da relação com os ‘módulos’ de ação: módulo de projetos (fig.162); módulo dossiê (fig.167); módulo fábrica (fig.163 e 164), e módulo montagem (fig.165 e 166). Era central o convite a manipular/fazer/projetar/discutir a miniatura do pré-moldado pensando na peça como uma síntese do desejo de aproximação Brasil – África expresso no projeto da Casa do Benin. A intersecção entre o vernacular e o moderno nesta experiência coloca em tensão múltiplos aspectos: a presença e centralidade do arquiteto e de um saber geracional, as diferenças entre construção coletiva e construção terceirizada; ritual e utilitário; singular e modular; unicidade e reversibilidade, entre outros.



Fig. 167
Terraço em dia de ativação da Oficina Mutirão.

À medida que conversávamos sobre as estratégias adotadas por Lina para promover a aproximação da Casa do Benin à arquitetura africana, mais mini-módulos eram produzidos por nós junto às pessoas participantes – proliferavam novas possibilidades de composições. Enquanto proseávamos sobre o projeto da Casa do Benin, transverberavam novas configurações espaciais na mesa de manipulação. Nessa dinâmica a ação se fazia, entre palavra e ato, entre memória e criação. Desta forma, a oficina estabelecia-se como encontro, situação relacional para a troca de fazeres-saberes. Partiu do desejo de criarmos colaborativamente, construirmos, transformarmos, para fazermos juntas, fazer em ‘mutirão’: termo derivado do tupi – *motyrõ* - para nomear a reunião comunitária para a realização de uma ação, sem fins lucrativos e para o bem comum.

Assim, a proposição tornava-se um convite ao ato de construção coletivo como metáfora dos processos de criação de nossas cidades, das relações físicas e simbólicas que estabelecemos com os lugares, do projeto de ‘futuro’ arquitetado por Lina e Lelé e seus ecos no presente. Chamamos a ação de ‘oficina-mutirão’ pensando-a como espaço para o fazer/pensar, um ‘canteiro de obras’ para sonharmos juntas futuros desobedientes, mas possíveis, situados, mundos outros neste mundo. Ao referirmo-nos a ‘arquiteturas impossíveis’, desejávamos tocar na potência do que extrapola as formas/construções/códigos existentes, dos projetos disponíveis, para que criemos outros, exercício de fabulação, de alargamento do possível para ‘refundá-lo’, como nos convida a fazer Jota Mombaça:

como é que a gente elabora as nossas ficções sem que o nosso horizonte seja hiper-definido pelos limites daquilo que a gente considera possível, tendo em vista que o possível é uma ficção politicamente regulada, extremamente densa, extremamente vigiada. [...] sair, imaginar outros mundos, imaginar outras formas de resistir [...]. Como é que a gente vai pensar nisso numa temporalidade de outra ordem, como é que a gente vai pensar fantasmas, espectros do futuro. As coisas são como elas são porque elas foram sonhadas, produzidas e imaginadas como elas são³⁷³.

Por um lado, utilizávamos a documentação - tanto do dossiê composto por imagens, plantas, cartas, desenhos, esboços, etc., do projeto de restauração, quanto do exemplar arquitetônico em que nos encontrávamos –, por outro, nos lançávamos num exercício de imaginação a partir da ação:

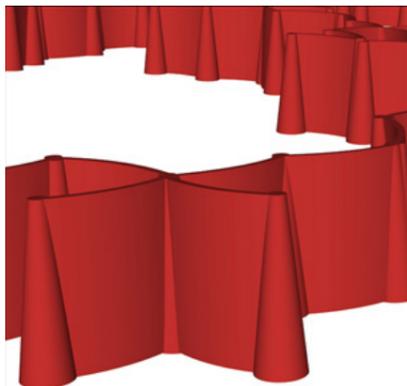


Fig.162 e 162b
Módulo projeção: projeto feito no sketchUp.



Fig.163 e 164
Módulo fabricação: feitura das miniaturas.



Fig.165 e 166
Módulo montagem: mesa com pré-moldados para manipulação.

373 Entrevista realizada pelo Grupo de pesquisa e extensão África nas Artes (CAHL/UFRB) dentro da conferência Ecos do Atlântico Sul, organizada pelo Instituto Goethe [24 abr. 2018]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p1krp7_ba20. Acesso em: 22 jan. 2021.

fabulação, fabricação/construção no agora de peças para a montagem em concreto de ‘arquiteturas impossíveis’. Se, como afirma Mombaça, ‘as coisas são como são porque assim foram sonhadas’, a pergunta que nos fazemos é: como despertar outros futuros também sonhados? Imaginados, por exemplo, no projeto de Recuperação do Centro Histórico com intervenções pontuais que deflagrassem a vitalidade do organismo urbano como trabalho coletivo de seus habitantes – um projeto probjeto. Como animar os espaços para fazer lampejar seus ‘fantasmas’ e ‘espectros’, tangenciar a heterogeneidade dos tempos tendo em conta que “[...] o tempo linear é uma invenção ocidental, o tempo não é linear, é um emaranhado maravilhoso em que, a qualquer momento, pontos podem ser selecionados e soluções inventadas sem começo nem fim” (BARDI, 1993, p.327).

Assim, ao mesmo tempo em que a proposição convidava para um exercício de fabulação – fazendo colidir ‘pontos’, ‘soluções inventadas’ - convocava também à ‘escuta de futuros em germes’ (ROLNIK, 2020) – percepção criativa - de forma coletiva e situada. Liberar as aesthesis abrindo o corpo para escutar: paredes de alvenaria mista (restauradas e conservadas do antigo Casarão do Pelourinho), estruturas de concreto armado (da restauração), casarios do Centro Histórico, sonhos, memórias, vozes, fantasmas, aparições. Para transverbear os projetos de futuro que existem incubados ali é preciso a criação do hoje, sua ativação no presente. Na potência festiva do encontro, na mobilização dos corpos, no emaranhado de tempos, sensibilidades, fazer vibrar o invisível, o mais que visível, mundos imaginados, imaginários, mundos outros possíveis.



▲ Fig. 168
Registro de Oficina-mutirão de
arquiteturas impossíveis.



◀ Fig. 169
Registro de Oficina-mutirão de
arquiteturas impossíveis.

CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO

Desejamos profundamente que o mundo como nos foi
dado acabe.

Jota Mombaça, 2018

Despertar ‘mundos outros’ implica fazer dormir muito desse “mundo como nos foi dado”, herdado e por nós perpetuado. Apostamos na arte como aliada nesse processo e nas ações participativas como tática para o acionamento de nossa potência criadora de mundos. Descolonizar a arte é fazê-la reencontrar seu curso ético, plural, situado, criador de diferenças, de processos de singularização. Despertar mundos outros depende de acordar em nós a força inventiva, de criação, de fabulação: liberação das *aesthesis* para deixar agir no mundo nossa *poiesis*. Iniciamos a investigação acreditando em tal ‘impulso criador’ - motor de múltiplas experimentações artísticas - como característica inerente ao ser humano e concluimos compreendendo a criação como força inerente à vida.

Para fundamentar esta tese utilizamos numerosos exemplos de obras artísticas e teóricas. As propostas artísticas foram pontos de ‘partida’ e de ‘chegada’. Para discorrer sobre elas, conversamos com artistas/propositores, utilizamos formulações conceituais, manifestos, entrevistas, articulamos elaborações teóricas em torno da arte contemporânea, da arte da performance, da arte latino-americana, dos conceitualismos, do pensamento/prática decolonial. Reconhecemos a desobediência estética e a descolonização da arte como aliadas nas lutas de transformação da política de subjetivação própria à lógica antro-po-falo-ego-logocêntrica gestada pela modernidade/colonialidade.

Somos artistas e acreditamos na arte como expressão do indizível que nos habita. Observamos a potência descolonizadora das práticas estudadas tanto no que articulam e evocam no plano das formas – com discursos e ações de denúncia das múltiplas violências constitutivas do padrão de poder ‘colonial-cafetinístico’ (lógica de mercantilização

das vidas própria ao sistema de poder da modernidade/colonialidade) – quanto naquilo que extrapola seus enunciados. Acreditamos nelas como vias de acesso a um saber do vivo, saber-do-corpo somente possível por meio da experimentação, ‘experimental’, estado de invenção assim descrito por Oiticica como condição primeira para a emergência de coletividades. Esse saber que é do vivo vibra as forças dos encontros para compor realidades outras. O olhar vibrátil, experiência intensiva que orientou a investigação, tornou-se corpo e vibrou os encontros que se fizeram ao longo da pesquisa. Encontros com proposições, programas, ações, práticas, conceitos, manifestos, autorias, artistas, gentes, corpos, lugares, cidades, rios, mares, vozes que nos acompanharam, ecoando e compondo conosco esta tese e as múltiplas perguntas que a constituem.

Como acionar em nós a coragem (agir com o coração, como ensinou-me o artista e amigo Thulio Guzman) para a luta em prol da vida em sua infinidade de formas e forças? Como acordar nossa potência criadora, geradora de acontecimentos, situações, para promover transformações, criando passagens para que se manifestem as sensibilidades outras que já nos habitam? Como tocar no vivo do corpo e fazer vibrar sua capacidade de afetar e ser afetado, suas *aesthesis*, suas *poiesis*?

Iniciamos e concluímos esta tese defendendo a arte como via para tais processos, fundamentando nossa hipótese em ações, proposições e vozes de múltiplos artistas. Não a arte ‘toda-poderosa’ imposta e reproduzida por modelos estéticos próprios à modernidade/colonialidade - que separam a vida do que ela pode - mas em ações que surgem em resposta a tal sequestro de ‘nós’. Proposições que convidam ao diálogo, ao encontro, ao fazer junto como possibilidade de fazer arte, de criar desvios, de suspender a lógica de mercantilização do mundo. Como vimos, as estéticas decoloniais são um “[...]conjunto heterogêneo de práticas capazes de realizar suspensões da hegemonia e totalização do capitalismo”³⁷⁴ (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p.16). Descolonizar a arte é tanto objetivo quanto meio para a descolonização das demais esferas da existência – já que os processos simbólicos são constitutivos da colonialidade do poder.

Com efeito, diversas ações estudadas consistem em posicionamentos ‘anti-arte’, instaurando-se fora da caixa-preta e do

374 “[...]conjunto heterogêneo de prácticas capaces de realizar suspensiones a la hegemonía y totalización del capitalismo” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012a, p16)

cubo-branco, nas ruas - transformando-as, fazendo-se da matéria humana e afetando o sensível do humano de que são feitas. Os ecos da colonização subsistem nas várias instâncias da vida, desenhando-se desde a política e economia, às relações humanas e à arte: “Se as práticas artísticas teriam sem dúvida muito a nos ensinar para enfrentarmos a exigência de resistir no âmbito da produção do pensamento e suas ações [...] é também inegável que sob o atual regime essa potência própria da arte se enfraqueceu” (ROLNIK, 2018a, p.92). Assim, descolonizar a arte é também restituí-la de sua potência desviante e transfiguradora.

Nesse sentido, abordamos a arte na esfera das *aesthesis*. A arte não como técnica, mas como tática. A participação como tática poética fundada no encontro entre propositórias, participantes e *projetos* (objetos como portais para experiências de corpo, propulsores da ação, sendo a participação a própria criação, não o resultado dela). Proposições que contêm o germe de inconclusão, que inauguram caminhos, convocam ao ato de criação. Assim, nossa hipótese de que a abertura à *poiesis* é via para a descolonização da estética e liberação das *aesthesis* ganhou corpo – corpos - em múltiplas proposições. Envolver o ‘espectadore’ em processos de criação é tática que desestabiliza a configuração social que separa quem pode e quem não pode fazer, falar, criar, pensar, construir pensamento e, assim, transformar a realidade das coisas. A incorporação do público à obra e sua participação direta nesta, resulta da confluência de múltiplos campos de força.

Defendemos a utilização de ‘ação’ como termo para nos referirmos às práticas de caráter indisciplinar, comprometidas com seus lócus de enunciação, desobedientes às categorias estéticas e aos campos disciplinares da arte, dedicadas à experimentação corporal, à inventividade. Ações que operam desobstruindo a potência de cooperação, transformação e criação de uma sensibilidade outra, situada. São convites a uma percepção-criativa, a um fazer/pensar juntas, práticas artísticas que partem do desejo de promover vivências supra-sensoriais, ativação de uma escuta transpessoal, a partir do corpo e para além dele, mobilizando nossa capacidade situada e *corpólitica* de agir com o mundo (não no mundo como inicialmente pensávamos). Observamos propostas que nascem da convicção de que juntas podemos criar saídas, inventar caminhos, ou encontrá-los coletivamente nas bordas, nas fronteiras, em epistemologias contra-hegemônicas, resistentes, desobedientes. Como vimos, uma das chaves do pensamento decolonial é a compreensão da centralidade do ‘fazer’

como fazer coletivo.

Partindo dessa compreensão, estudamos a participação como formulação cujo grande objetivo está na desobstrução do acesso aos ‘saberes-do-corpo’, à força vital em seu impulso de criação. Entendemos o chamado à criação como tática de resistência à crença na impotência, à modelização da vida e instrumentalização dos corpos. Citando à Claudia Paim (2012, p.21), se a arte é ainda possível, é por promover “situações nas quais possam emergir subjetivações não programadas”, em outras palavras, processos que apostem na desobediência à política de subjetivação própria à modernidade/colonialidade. Tal não se dá no plano da comunicação (informação), mas na transverberação (ativação de outra natureza de escuta). É na abertura desse modo de apreensão da realidade que as ações participativas operam: “sem essa escuta todo esforço para nos livrarmos desse nosso mundo em agonia, tende a morrer na praia”³⁷⁵ (ROLNIK, 2020), convocando à mobilização conjunta, pois transverberar é experiência coletiva.

A investigação em torno das práticas, bem como as experimentações artísticas que compuseram a pesquisa geraram uma abordagem focada no potencial de resistência micropolítica dessas ações. A participação desdobrou-se aqui em diversas possibilidades de ‘fazer com’, vocação e desígnio de gerar encontros, situações, partilha, diálogos, coletivização, socialização, corpo-a-corpo, incorporação, compartilhamento, proliferação, polinização. Olhamos para as ações observando o que elas agenciam, mas principalmente os deslocamentos que desejam provocar e como o fazem. São múltiplas as táticas utilizadas por artistas para acessar essa potência ‘sufocada’ e, em grande parte delas, o corpo é a principal via. Como nos provoca a refletir Suely Rolnik (2011, p.31), “ativar essa aptidão do corpo recalcada pela modernidade instaurada pela Europa Ocidental constitui uma dimensão essencial de qualquer ação poético-política”. As proposições exploram as dimensões sensoriais e relacionais, elas querem gerar condições de permeabilidade no corpo-a-corpo e, nesse movimento, chegar à vitalidade que o anima.

Escrevemos estas considerações ‘finais’ num período em que tais questões agudizaram-se. O contexto pandêmico acentuou os efeitos tóxicos do sistema neoliberal, sua lógica genocida colonial-capitalística alargou ainda mais assimetrias históricas, linhas abissais, bem como

³⁷⁵ Conversa do Agenciamentos Contemporâneos com Suely Rolnik intitulada À escuta de futuros em germe em 30 ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4yZRBY8eFXc>. Acesso em: 30 ago. 2020.

acelerou transformações que já estavam em curso. Assistimos a uma intensa virtualização das relações conectada a uma hiperatividade digital, ao paradigma do desempenho, auto-emprededorismo, monetização da vida, aumento da produtividade, efetividade - consequentes cansaço, solidão, adoecimentos - foco no desempenho individual. O sujeito gruda ainda mais no ‘eu’ num período em que os corpos representam perigo uns aos outros. Num 2020 marcado pelo horror do *I can't breath*, vimos a vida sufocada em suas várias nascentes – nos países colonizados e nos corpos racializados ainda mais. O horizonte é de incertezas e, muitas vezes, de um medo que nos paralisa, impossibilitando a atividade imaginativa, a *poiesis* necessária para a criação de ‘saídas’ outras.

Tal anemia de inventividade é também fruto da colonialidade do poder, como pudemos notar nas palavras e esforços de tantes pensadores e artistas: “A perseguição ininterrupta da capacidade de fabular mundos para além das agruras do real constitui epistemicídio de efeito profundo” (MATTOS, 2020, p. 9). Junto a essa incapacidade de vibrar o mundo e recriá-lo operamos de forma recorrente na reprodução do padrão mundial do poder, adaptando qualquer circunstância aos desígnios do capital. Como vimos, a colonialidade do poder tem como fundação, estrutura que a constitui e possibilita, a colonialidade do sentir (MIGNOLO, 2010b), como reflete Fuganti (2007, p.72): “Não há poder sem vida impotente, a vida impotente é uma condição do poder, o poder cultiva a vida impotente, [...] e toda a vida impotente busca o poder”. É acreditando na vida como criação, na sua potência transfiguradora que as ações se encontram umas com as outras.

Acreditamos na força transfiguradora que nos habita e sabemos que, por vezes, é nos maiores pesadelos que despertamos! Confiamos na possibilidade de mundos outros manifestarem-se nesse espanto, encontrarem vias de passagem surpreendentes, originais. Desse nosso corpo-que-sabe encontrar-se num estado de agonia tão forte que acorda. Defendendo a criação como impulso vital, notamos que múltiplas ações participativas operam para despertá-la. Ao despertar, faminta, tal potência pode vibrar o mundo, ser corpo em devir, *parangolé*. É pelo corpo que descolonizamos o corpo, é escutando o corpo que acessamos o saber do vivo, é no corpo-a-corpo entre corpos humanos, não humanos - mais que humanos. A nostalgia do corpo, retomada nesta tese a partir de proposições de diversos artistas, responde à necessidade de deslocamento da razão instrumental

do campo artístico bem como da instrumentalização dos corpos e sensibilidades.

É em meu corpo que sinto a vibração de caminhos que se abrem, caminhadas coletivas que apontam para direções múltiplas, invariavelmente opostas ao ‘norte’, ao progresso, desenvolvimento, racionalidade, individualidade, hierarquização, coisificação, dominação, monetização, entre outros aspectos do ‘mundo como nos foi dado’ que devemos colocar para ‘dormir’, um sono eterno. Se o que precisa dormir/acabar tem nome e circunscreve-se em toda uma herança colonial - ecoando nos corpos em luta que ocupam as cidades deitados no chão, carregando baldes de ‘sangue’, convidando para um café, uma palavra, um abraço, uma cintada, um tapa, caminhando em ‘massa ré’, incorporando o insulto, sendo o ‘bicho’, a ‘bicha’, lavando bandeiras nas fontes das praças, apontando a violação do Estado, dos juízes, da polícia, do presidente, etc. – o que precisa despertar é tanto a escuta para epistemologias outras, situadas, em grande parte, nas vozes silenciadas e saberes subalternizados, quanto a nossa própria capacidade vibrátil, poética de criação do mundo outramente.

Utilizando como tática para essa criação a participação, artistas agem na reinvenção do cotidiano instaurando-o como experiência. “A convocação é compositiva ao infinito”³⁷⁶, como afirma Fabião (2020) de diferentes modos em suas proposições que atravessaram o trabalho, bem como as ações de tantas artistas que povoam as páginas, provocam, convocam e que, hoje, nos compõem. É em resposta às múltiplas opressões perpetuadas pela modernidade/colonialidade que as ações se insurgem. É apostando na força da cooperação como tática para a transformação que se estruturam. No uso de materiais precários, na duração do ato, do encontro como e para o protesto sensível, artistas propõem situações que desordenam, interrompem a normopatia cotidiana, a domesticação/mercantilização da vida, em suma, desviam – mesmo como lampejos - a máquina necropolítica do capital.

São estas faíscas revolucionárias que observamos também nas proposições participativas realizadas nas décadas de 1960/70. Programas de ação em enfrentamento à violência das ditaduras militares na América Latina com foco na mobilização do corpo coletivo como agente de transformações. Tais propostas permitem-

nos reconhecer múltiplas de suas estratégias ecoarem no presente. Sua atualidade explicita a ausência de uma elaboração crítica do nosso passado que dê conta de promover as mudanças necessárias para a transfiguração da vida. Se bem o futuro projetado por artistas desse momento de irrupção das práticas participativas não sucedeu, a reativação de tais propósitos, discussões, práticas e programas permite-nos olhar para o germe de revolução presente em sua nascente. Tais projetos têm incubados o devir-revolucionário sentido por diversas artistas, como Rudá Lemos que, como vimos, ativa com centenas de corpos o Divisor de Lygia Pape, ou Marcos D’Sá que projeta seus ‘vestíveis de memória’, para citar alguns.

‘*Poner el cuerpo*’ é uma expressão utilizada na Argentina que significa, sumariamente, operar politicamente com o corpo, assumindo as consequências de uma tomada de posição. Um dito que reclama o corpo como lugar em que a experiência estética, poética, ética e política acontece. Nesse sentido, ‘pôr o corpo’ de artistas/propositores, assim como envolver o corpo de participantes, objetiva acionar campos de força estéticos, poéticos, éticos e políticos. ‘Acionar’ no corpo a potência de resistência a um aparato repressor que impede a coexistência de dissensos, agir (in)corporando as contradições e (re)agir contrariando a expropriação da vida, o entorpecimento das subjetividades. A ênfase nas experiências corporais nas práticas observadas, objetiva um fazer-pensar que procura engendrar atos situados, *corpóliticos*, fulgurações de sensibilidades insurgentes que intervenham na realidade.

Esperamos que este trabalho, como as práticas aqui investigadas, seja disparador de conexões, trânsitos, encontros, ações, fabulações. Que contribua com as diversas frentes de pensamento/prática que se afirmam no horizonte latino-americano como movimentos para a descolonização da arte e da vida como um todo. Que as lacunas do trabalho abram portais para investigações sobre a desobediência estética de nosso tempo. Que deflagrem poéticas situadas, coletivas, decoloniais, bem como ampliem o conhecimento em torno de artistas/propositores e suas práticas/proposições no hoje. Que seus fragmentos encontrem composições inéditas, impensadas. Que faça despertar embriões de mundo, provocando também a agir/pensar sobre o que desejamos e precisamos fazer dormir. Impossível dar um ponto final ao que é precário, inconcluso, processual. A partir daqui, começamos...

376 Fala de título Eletrovento realizada por Eleonora Fabião em 17 de agosto de 2020 no *Webnário* Teatro Licenciatura UFC 10 anos: Modos de pertencer e agir em seu tempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BHAnFuGIDZ4>. Acesso em 03 jan. 2021.



Fig. 170
Registro da Registro de Oficina-mutirão de
arquiteturas impossíveis (2019).

REFERÊNCIAS

ACHA, Juan. Teoría y prácticas no objetualistas en América Latina. In: **Memorias del Primer Coloquio de Arte no-objetual y arte urbano**, 1981, Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, p.75-88, 2011.

ACHINTE, Adolfo Albán. Estéticas de la Re-existencia: ¿lo político del arte?. In: GOMES, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter (Org.). **Estéticas y Opción Decolonial**, Bogotá: Editorial UD, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, p. 281-295, 2012.

AGRA, Lucio. Fora do Mapa, o Mapa- performance na América Latina em dez anotações. **Revista ARS**, São Paulo [online], vol.14, n.27, p.135-148, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

ALBERRO, Alex. A media art: conceptualism in Latin America in the 1960s. In: NEWMAN, Michael; BIRD, Jon (Org.). **Rewriting conceptual art**. Londres: Reaktion Books, p.140-151, 1999.

ALICE, Tania. PARC (Performances de Arte Relacional como Cura) performance e *somatic experience*. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.5, n2. p.396-412, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

AMIGO, Roberto. Hacer política con nada. In: **Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, p.145-149, 2013.

ANJOS, Moacir. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. **Revista ARS**, São Paulo [online], vol.10, n.20, p. 22-41, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

AQUINO, Rita. Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida. **Repertório**, Salvador [online], Ano.19, n.27, Salvador: Universidade Federal da Bahia, p.90-103, 2016.

BARRIENDOS, Joaquín. Localizando lo idéntico/globalizando lo diverso. El 'activo periferia' en el mercado global del arte contemporáneo. **Portal Iberoamericano de Gestión Cultural**. Barcelona, Boletín GC: Gestión Cultural, n.12, p. 1-10, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005. Disponível em: <http://www.gestioncultural.org/boletin/pdf/bgc12-JBarriendos.pdf>. Acesso em: 07 set. 2019.

BASBAUM, Ricardo. **Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP)**. 2009, p.158. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo, São Paulo, p.158, 2009.

BERNARDINI, Élle. Transgenealogia: Diário de residência artística. **Performatus**. Ano 7, n.20. 2019. Disponível em: <https://performatus.net/dos-cadernos/transgenealogia/>. Acesso em: 24 abr. 2020.

BERNARDINI, Élle; FONSECA, Raphael. Arte, contexto e contestação com Élle de Bernardini: do grito inesgotável à potência da arte. **Híbrida**. ed. 4, 2020. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/home/revista/edicao-4/corpo-contexto-contestacao-elle-bernardini/>. Acesso em: 04 mar. 2020.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, São Paulo: Universidade de São Paulo, v.1, p.91-103, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010/60007>. Acesso em: 02 dez. 2019.

BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica: Singularidade, multiplicidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRETT, Gui. Lygia Clark: Seis células. *In: Arte Contemporânea Brasileira*. BASBAUM, Ricardo (Org.) Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, p.31-56, 2001.

BUNTINX, Gustavo. Lava la Bandera: El colectivo sociedade civil y el derrocamiento cultural de la ditadura en el Perú. **E-misférica**, v.3, n.1. Nova York: Hemispheric Institute of Performance and Politics, New York University, 2006.

BURGARELLI, Ricardo M. **Um homem que conta histórias é de maior confiança do que um homem que dá conselhos**, 2016, p.154. Dissertação (mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CABALLERO, Ilena Diéguez. **Escenarios liminales**: teatralidades, performances y política. Buenos Aires: Atuel, 2007.

CAETANO, Nina. Poéticas do luto, poéticas de luta: práticas estético-políticas de reexistência. *In: XX REDOR: Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero. Feminismos, produção de conhecimento e ativismo*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2018. Disponível em: <http://www.sinteseeventos.com.br/site/redor/G13/GT13-24-Elvina.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2020.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2018.

CAMPOS, Haroldo. Lá vem nossa comida pulando. *In: PEDROSA, Adriano (Org.). Catálogo*

XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: Um e/entre Outro/s. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p.98.

CAMNITZER, Luis. **Didática de la liberación**. Arte conceptualista latino-americano. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1984.

CARNEVALE, Graciela. et al. Inventariar, desinventariar y reinventariar un archivo siempre en curso sobre las prácticas artísticas de vanguardia y sus devenires políticos, revolucionarios y activistas desde la década de 1960. *In: Desinventario: esquivas de Tucumán Arde en el Archivo Graciela Carnevale*. Santiago de Chile: Ocho libros, p.7-30, 2015.

CARRAS, Rafaela. **Pensamientos, prácticas y acciones del GAC**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

CARVAJAL, Fernanda; LONGONI, Ana; VINDEL, Jaime. Socialización del arte. *In: Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 226-235, 2013.

CARVAJAL, Fernanda; VINDEL, Jaime. Acción Relámpago. *In: Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 37-42, 2013.

CARVALHO, Flávio. **Experiência nº 2, realizada sobre uma procissão de Corpus Christi**: uma possível teoria e uma experiência. 2.ed. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

CASAL, Ana. Hacia da sensibilidad de genero en las aulas. *In: Revista Novedades Educativas*. Qué hacemos con la educación v.350. Buenos Aires: Noveduc, 2020.

CASTRO, Daniele Pires. Dar-se como coisa que ouve: afetos de sonoridade na obra Escudo histórias de amor, de Ana Teixeira. **Revista Poiésis**, v.16, n.25. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, p.167-179, 2015.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; WALSH, Catherine; SCHIWY, Freya. **Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo Andino**. Quito: UASB/Abya Yala, 2002.

CLARK, Lygia. Bichos, 1960. Rio de Janeiro: Associação Cultural o Mundo de Lygia Clark Disponível em: https://issuu.com/lygiaclark/docs/1960-bichos_p. Acesso em: 15 dez. 2019.

CLARK, Lygia. Caminhando, 1964. Rio de Janeiro: Associação Cultural o Mundo de Lygia Clark Disponível em: https://issuu.com/lygiaclark/docs/1964-caminhando_p. Acesso em: 28 dez. 2019.

CLARK, Lygia. A proposito da magia do objeto, 1965. Rio de Janeiro: Associação Cultural o Mundo de Lygia Clark. Disponível em: https://issuu.com/lygiaclark/docs/1965-a-proposito-da-magia-do-objeto_p. Acesso em: 13 dez. 2019.

CLARK, Lygia. Nós recusamos, 1966. Rio de Janeiro: Associação Cultural o Mundo de Lygia Clark Disponível em: https://issuu.com/lygiaclark/docs/1966-nos-recusamos_p.

CLARK, Lygia. Nós somos os propositores, 1968. Rio de Janeiro: Associação Cultural o Mundo de Lygia Clark Disponível em: https://issuu.com/lygiaclark/docs/1968-nos-somos-os-propositores_p. Acesso em: 30 dez. 2019.

CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira. PEDROSA, Mario. **Lygia Clark**. Coleção Arte Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas 1964-1974**. FIGUEIREDO, Luciano (Org.), Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

COCCHIARALE, Fernando. O pão nosso de cada dia, 1980. Rio de Janeiro: **Beijo**. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110557/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 30 set. 2019.

COCOTLE, Brenda Caro. **Nós prometemos descolonizar o museu**: uma revisão crítica da política museal contemporânea. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

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

CONSELHO NOTURNO. *Um habitar mais forte que a metrópole*. Tradução de Edições Qualquer. São Paulo: GLAC edições, 2019.

EVENTO FIM DE DÉCADA, 3NÓS3, D` MAGRELA, VIAJOU SEM PASSAPORTE, GEXTU. *Top Secret: Evento Fim de Década – set. a dez. de 1979*. **Catálogo**. São Paulo: Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1979.

EEXPÓSITO, Marcelo; VIDAL, Ana María; VINDEL, Jaime. Activismo Artístico. In: RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. **Perder la forma humana**: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, p.43-50, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, p. 63-85, 2011.

FABIÃO, Eleonora. FABIÃO, Eleonora B. Ações Cariocas: 7 Ações para o Rio de Janeiro. **Revista Cavalouco**, v. 8, Porto Alegre, p. 14-18, 2010.

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (Org.). **Ações**: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamandua Artes, 2015.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas; ANJOS, Moacir dos. Há sempre um copo de mar para um homem navegar. **Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo**, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FAVARETTO, Celso. **OITICICA**: Singularidade, multiplicidade: Prefácio. In: BRAGA, Paula. **OITICICA**: Singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, p. 15-21, 2013.

FERNANDES, Ciane. A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa. In: Congresso da Abrace, 8., 2014, Belo Horizonte, v.15, n.1, **Anais...**, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: Abrace, 2014.

FERRARI, León. El arte de los significados. In: LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano (Org.). **Del Di Tella a Tucumán Arde**: Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: EUDEBA, p.170-174, 2010.

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana**. 2017, 282 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Escola de Comunicação e Artes Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Uiversidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FREIRE, Maria Cristina Machado. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Maria Cristina Machado. Conceitualismos da América Latina e o acervo do MAC USP: uma introdução. In: FREIRE, Maria Cristina Machado (Org.). **Terra Incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP**, 2015. Disponível em: <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/50299>. Acesso em: 02 jan. 2020.

FUENTE, Alejandro. El cuerpo en acción: arte y protesta bajo la dictadura militar en Chile. **ECFRASIS**, Revista Estudios Críticos de Arte y Cultura Contemporânea, 2017. Disponível em: <http://revista.ecfrasis.com/2018/03/19/cuerpo-accion-arte-protesta-la-dictadura-militar-chile/>. Acesso em: 02 jan. 2020.

FUGANTI, Luiz. Corpo em devir. **Sala Preta**, vol.7, p. 67-76, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007

GALINDO, Regina José. Piedra. In: 8o Encontro do Instituto Hemisférico Cidade/Corpo/Ação: A Política da Paixões nas Américas. São Paulo, **Catálogo**, São Paulo, 2013, p.60. Disponível em: https://issuu.com/varzeadesign/docs/hemi_cat_logo_p36_p125. Acesso em 13 ago. 2020.

GIUNTA, Andrea. **¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?** Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estética Decoloniales**, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Sección de Publicación, 2012.

GÓMEZ, Pedro Pablo. **Estética fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Universidad Andina Simón Bolívar - Editorial UD, 2015.

GONZÁLEZ CASTRO, Francisco. Performance art en Chile: historia, procesos y discursos. Introducción. In: GONZÁLEZ CASTRO, Francisco; LÓPEZ, Leonora; SMITH, Brian. **Performance art en Chile**: historia, procesos y discursos. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2016.

GRÜNER, Eduardo. La invisibilidad Estratégica, o la redención política de los vivos: Violencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones. *In*: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (Org.). **Siluetazo**, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, p. 285-308, 2008.

GRUPO EMPREZA, Entrevista Grupo Empresa. **Concinnitas**, ano 19, n.33, Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, UERJ, p. 4-62, 2018.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. *In*: AMARAL, Aracy A. (cord.). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962**. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM-RJ, p.85-94, 1977.

GUSMÃO, Rita. Espectador na Performance: Tempo Presente Tempo e performance. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, v.6, n.2. Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, p. 139-148, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. A nova barbárie brasileira. 2019. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/documentos/posse-paulo-herkenhoff-catedra>. Acesso em 15 mar. 2020.

IMARISHA, Walidah. **Reescrivendo o futuro** – Usando ficção científica para rever a Justiça. Tradução de Jota Mombaça. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

JODOROWSKY, Alejandro. **La danza de la realidad** (Psicomagia y psicochamanismo). 2. ed. Madrid: El Ojo del Tiempo Ediciones Siruela, 2009.

KATZ, Helena. La Bête e a barbárie destes tempos sombrios. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov 2015. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11449055738.jpg>. Acesso em 13 ago. 2020.

KEXEL, Guillermo. **Circulo de amor sobre la muerte**. MELLIBOVSKY, Matilde (Org.). 2. ed. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 2006.

KUNSCH, Graziela. Do sangue já endurecido: After-ratos after - TRÊS PELADOS: E: o meu amor por Babidu, **rizoma.net: Arte&Fato**, p.177-180, 2002. Disponível em: <https://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>. Acesso em: 10 ago. 2020.

LANDER, Edgardo. Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. *In*: LANDER, Edgardo (Org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), p.11- 40, 2000.

LEME, Mariana. Histórias das mulheres: artistas até 1900. *In*: LEME, M.; PEDORSA, A.; RJEILLE, I. (org.) **Histórias das mulheres** Catálogo Histórias das mulheres/Histórias Feministas. p.18-27, São Paulo: MASP, 2019.

LEMOS, Fernando Cerqueira. O fim de Década na Praça da Sé. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 out. 1979.

LEMOS, Beatriz. Élle de Bernardini. *In*: LEME, M.; PEDORSA, A.; RJEILLE, I. (org.) **Histórias Feministas**. Catálogo Histórias das mulheres/Histórias Feministas. p. 216, São Paulo: MASP, 2019.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a Tucumán Arde**: Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: EUDEBA, 2010.

LONGONI, Ana. **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. After Pop, We Dematerialize. Oscar Masotta, Happenings and Media Art at the beginnings of Conceptualism. *In*: **Listen, Here, Now. Argentine art in the Sixties, Writings of the Avant-Garde**, New York: Museum of Modern Art (MoMA), p. 156-172, 2004.

LOPES, Elisabeth Silva. Ações Eleonora Fabião. **EMISFÉRICA**, New York, v. 14, p. 63-69, 2018.

LORENZINI, María José Contreras. #quererNOver: sobre la performatividad colectiva de la memoria. **Boletín Onteaiken**, Córdoba, n.18. Programa de Estudios sobre Acción Colectiva y Conflicto Social, Universidad de Córdoba. p. 41-48, nov. 2014.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Revista Tábula Rasa**, Bogotá, n.9, p.73-101, 2008. Disponível em: <http://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2020.

MAISONAVVE, Lía. **Lía Maisonnave**: 17 al 29 de junio de 1968. Arquivo Graciela Carnevale, Rosario. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/752706/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 18 fev. 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago.; GROSFOGUEL, Ramón. (ed.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**, Bogotá: Siglo del Hombre Editores. p. 127-168, 2007.

MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. **Revista Poiésis**, n.20. p.105-119, 2012. Disponível em <http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26901/15612>. Acesso em: 05 fev. 2020.

MATESCO, Viviane. O corpo na arte contemporânea brasileira. *In*: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, p.531-540, 2006.

MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup, blanco!** Escrito experimento fotografia performance. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

MATTIUZZI, Michelle; MOMBAÇA, Jota. Carta à leitora preta do fim dos tempos. *In*: SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**, São Paulo: Casa do povo. p. 14-27, 2019.

MELIM, Regina. Formas distendidas de performance. *In*: 13º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 2004, Brasília. **Anais** - Arte em Pesquisa: especificidades. Brasília: PPGA/Unb, p. 422-426, 2004.

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

MIGNOLO, Walter. Os esplendores e as misérias da ciência: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (ed.). **Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revistado**. Lisboa: Edições Afrontamento. p. 631-671, 2003.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência Epistêmica**: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010a.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis Decolonial, **Revista Calle 14**, v.4, n.4. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2010b. Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224/1634>. Acesso em: 18 fev. 2020.

MIGNOLO, Walter. **The darker side of western modernity: global futures, decolonial options**. Durham: Duke University press, 2011a.

MIGNOLO, Walter. Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistêmica. Tradução de Marcelo Expósito. **Revista de Filosofia**, Maracaibo, vol.74, n.2, p.7-23, Maracaibo: Universidad del Zulia, 2011b. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>. Acesso em: 08 jan. 2020.

MIGNOLO, Walter. The Decolonial AestheSis Dossier. **Social Text: Periscope**. New Haven, 2013a. Disponível em: https://socialtextjournal.org/periscope_article/the-decolonial-aestheSis-dossier/. Acesso em: 27 out. 2019.

MIGNOLO, Walter; VÁZQUEZ, Rolando. Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. **Social Text: Periscope**, p.1-18, New Haven, 2013. Disponível em: https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/. Acesso em: 28 out. 2020

MIGNOLO, Walter. De lo estético/estésico y lo decolonial. In: GÓMEZ, Pedro Pablo. **Estética fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Universidad Andina Simón Bolívar - Editorial UD, 2015.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira, **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n.94. vol.32, p.1-18, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2020.

MINUJÍN, Marta. **Marta Minujín**: happenings y performances. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad, 2015.

MONTEIRO, Felipe Henrique. **Corpos diferenciados e o processo de criação da performance “Kahlo em mim eu e(m) Kahlo”**, 2013, p.112. Dissertação (Mestrado em

Artes Cênicas), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis, v. 35, ano 64, p.45-5, 1970a.

MORAIS, Frederico. Manifesto Do Corpo à Terra. In: TRISTÃO, Mari’Stella. **Da Semana de Vanguarda (I)**. Belo Horizonte: Jornal Estado de Minas, 28 abr. 1970b.

MORAIS, Frederico; RIBEIRO, Marília Andrés. A arte não pertence a ninguém.. **Rev.UFMG**, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.336-351, 2013.

MOSQUERA, Gerardo. Good bye identidad, Welcome Diferencia Del Arte Latinoamericano al arte desde América Latina. In: LEÓN, Rebeca (Comp.). **Arte en América Latina y cultura global**. Santiago: Dolmen, p.123-137, 2000.

MOSQUERA, Gerardo. Linguagem internacional? Tradução de Marcelo Campos. **Arte e Ensaios**, n.10, Revista da Pós-graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: UFRJ, p.80-84, 2003.

MUÑOZ, Rubén Darío Yepes. **Lo que puede un cuerpo: María José Arjona**. Colección Artistas Colombianos, Imprenta Nacional de Colombia, 2015.

NASCIMENTO, Elilson. **Por uma mobilidade performativa**. Rio de Janeiro: Temporária. 2017.

NASCIMENTO, Elilson Gomes. **Vulnerabilidade Vibrátil**: Arte da performance e mobilidade urbana. 2018, p.151. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena), Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

NOVAES, Tereza. Performance provoca polêmica no Itaú. Folha de São Paulo, São Paulo, 04 abr. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0404200512.htm>. Acesso em 22 mar. 2021.

OITICICA, Hélio. Lygia Pape. In: **Lygia Pape**. Rio de Janeiro: Galeria Maison de France, 1975. Disponível em: International Center for the Arts of the Americas. Museum of Fine Arts, Houston.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio; CLARK, Lygia. **Cartas 1964-1974**. FIGUEIREDO, Luciano (Org.), Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

OITICICA, Hélio. Posição e Programa, julho de 1966. In: Catálogo da Exposição **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, p.100, 1996.

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

OITICICA, Hélio. FILHO, Cesar Oiticica; VIEIRA, Ingrid. **Encontros/Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OSÓRIO, Luiz Camillo. La Bête – depois da intolerância, alguma conversa. **Jacaranda**, n.6, São Paulo: Jacaranda Foundation, p.25-30, 2018.

PAIM, Cláudia Teixeira. **Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea**. 2009, p.294. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PAIM, Cláudia. **Táticas de artistas na América Latina**: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.

PAPE, Lygia. **Lygia Pape** - Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PELLEGRINE, Aldo. Fundamentos para una estética de la Destrucción. Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961. Disponível em: <http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/fundamentos-para-una-estetica-de-la-destruccion.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2020

PENA, Rosinai Amanajás. **Festa de Santos nas ‘Ilhas que Bailam’, uma etnografia dos festejos em louvor a Nossa Senhora Da Conceição em Vila Buritizal, Bailique (MACAPÁ-AP)**. 2014, p. 140. Dissertação (Mestrado Integrado em Desenvolvimento Regional) – Universidade Federal do Amapá, 2014.

PERTUZ, Fernando. Reparación cultural y simbólica. Prácticas de Resistencia desde el arte. *In: Esfera Pública*; 2015. Disponível em: <https://esferapublica.org/nfblog/reparacion-cultural-y-simbolica-practicas-de-resistencia-desde-el-arte/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

PLATÃO. **Diálogos**. Trad. José Cavalcante de Souza. 5. ed. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

POÉTICAS FEMINISTAS DECOLONIALES DESDE EL SUR. BIDAISECA, Karina (Coord.). Buenos Aires: Consejo Editorial de la Red de Pensamiento Decolonial, 2016.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrasexual**. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In: LANDER, Edgardo (Comp.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, p.201-246, 2000.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e Classificação social. *In: MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). Epistemologias do Sul*. Coimbra: edições Almedina, p. 73- 115, 2009.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina *In: Heterotopías: Medio siglo sin lugar 1918-1968*. Madrid: ediciones Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p.373-380, 2001.

RAMIRO, Mario. **3Nós3: Intervenções Urbanas 1979-1982**. São Paulo: Ubu editora, 2017.

RENZI, Juan Pablo. Panfleto n.3, La nueva Moda. *In: LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano (Org.). Del Di Tella a Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, p. 277, 2010.

RENZI, Juan Pablo. La obra de arte como producto de la relación conciencia ética- conciencia estética: (Intento de fundamentación del temario presentado al ‘Primer encuentro nacional del arte de vanguardia’. *In: LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano (Org.). Del Di Tella a Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, p. 165-168, 2010.

RICHARD, Nelly. **Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973**. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo ch’ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia Rivera; BARBER, Kattalin. Feminismo Poscolonial. Silvia Rivera Cusicanqui: “Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”, El Salto, 17 fev. 2019. Disponível em : <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>. Acesso em: 28 jan. 2020.

ROLNIK, Suely. Pensamento corpo e devir – uma perspectiva ético/ estético/ político trabalho acadêmico. *In: Cadernos de subjetividade*, v.1, n.2, São Paulo: PUC, p.241-251, 1993.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. *In: LEÃO, Lucia (Org.). Interlab: Labirinto do pensamento contemporâneo*, São Paulo: Iluminuras; FAPESP, p.173-194, 2002.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2006a.

ROLNIK, Suely. Afinal, o que há por trás da coisa corporal? *In: Lygia Clark: da obra ao acontecimento, Nós somos o molde. A você cabe o sopro*. Catálogo de Exposição. Musée des Beaux Arts de Nantes, Pinacoteca, São Paulo, 2006b, p.9.

ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. **Revista Arte & Ensaios**. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais UFRJ, ano 12, n.19, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, p.97-105, 2009.

ROLNIK, Suely. A que vem este arquivo? *In: ROLNIK, Suely. Arquivo para uma obra-*

acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Edições SESC, p.17-41, 2011.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição:** notas para uma vida não cafetinada, São Paulo: n-1 edições, 2018a.

ROLNIK, Suely. ¿Cómo hacemos un cuerpo? *In:* BARDET, Marie, et al. **8M Constelación feminista** :¿Cuál es tu huelga? ¿Cuál es tu lucha? Buenos Aires: Tinta Limón, p. 109-131 2018b.

SALOMÃO, Waly. **Qual é o Parangolé?** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *In:* MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). **Epistemologias do Sul.** Coimbra: edições Almedina, p. 23-71, 2009.

SANTOS, Lau. (Laudemir Santos). **Êmí,** Ofò, Asé: A Presença Cênica e a Sutileza Performativa das Mulheres do **Áse.** *In:* X Congresso da Abrace, v.19, n.1, **Anais do X Congresso da Abrace,** Natal: Abrace, 2018.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Epistolário: Correspondências sobre performances de rua, arte postal, encontro, iteração e outros afectos.** 2019, p. 286. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SCHLENKER, Alex. Descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida. **Epistemologias do Sul: Dossiê Giro Decolonial,** v.3, n.1, Foz do Iguaçu: UNILA, p.22-37, 2019.

SCOVINO, Felipe; CIDADE, Marcelo. “O que me motiva é perseguir o que é ser livre hoje”: uma conversa com Marcelo Cidade. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais.** Porto Alegre, RS, PPGAV-UFRGS, v. 22, n.37, p.1-16, dez. 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/80120>>. Acesso em: 12 ago. 2020

SIQUEIRA, Indianara; JESUS, Jaqueline Gomes. Uma puta educadora: entrevista com Indianara Alves Siqueira. **Rev. Gênero,** v.14, n.1, Niterói, Universidade Federal Fluminense, p.57-67, 2013.

SUÁREZ, Pablo. Carta a Jorge Romero Brest, Buenos Aires, Maio 13, 1968. *In:* LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano (Org.). **Del Di Tella a Tucumán Arde:** Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: EUDEBA, p. 101-102, 2010.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. Tradução de Marcela Fuentes. **Performanceologia** [online], 2001. Disponível em: <http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html>. Acesso em: 22 ago. 2019.

TEIXEIRA, Ana Maria Pimentel. **Trocas: a arte na rua e a rua na arte,** 2005, p.127. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

TERRA COMUNAL: Marina Abramovic + MAI, **Catálogo.** São Paulo: SESC Pompeia, 2015.

TERRA, Vera. O que podemos dizer sobre ela? **LABCrítica.** Rio de Janeiro: LABCrítica Laboratório de Pesquisa e Extensão UFRJ, 2015. Disponível em: <https://labcritica.com.br/o-que-podemos-dizer-sobre-ela/> . Acesso em: 22 fev. 2020.

TUCUMÁN ARDE, *Declaración de la muestra Tucumán Arde en CGT Rosario, In:* LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano (Org.). **Del Di Tella a Tucumán Arde:** Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: EUDEBA, p.233, 2010.

VALDÉS, Teresa. **Las mujeres y la dictadura military en Chile.** Santiago de Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Chile, 1987.

VARAS, Paulina. Conductas Progresivas. *In:* CASTRO, Francisco González; LÓPEZ, Leonora; SMITH, Brian (Org.). **Performance arte en Chile.** Santiago do Chile: Ed. Metales Pesados, l. 75-122, 2016.

VARAS, Paulina. Cuando el arte acompaña. Artistas y derechos humanos en la dictadura militar chilena. **Revista Concinnitas,** vol. 02, n. 21, Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, p.171-186, dezembro de 2012.

INTERNET:

ARAÚJO, Martha. Para um corpo pleno de vazios. [Entrevista cedida a] Manuela Mosocoso. Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/exposicao/paraumcorpo#31-219>. Acesso em: 25 ago. 2019

BERNARDINI, Élle de; VILLANOVA, Vivi. **Arte é risco e cura.** [vídeo] (12m02s) [Entrevista cedida a] Vivi Villanova, 12 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v2LwMiOwTZ4> . Acesso em 20 out. 2019.

BIENAL DE SÃO PAULO, 29ª: Há sempre um copo de mar para um homem navegar, 2010, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://bienal.org.br/publicacoes/2072>. Acesso em: 22 ago. 2019.

CASTRO, Antônio Manuel. A poética da poiesis segundo Guimarães Rosa. 2006. Disponível em: <http://travessia poetica.blogspot.com/2006/09/perguntas-sobre-entrevista-de-rosa-05.html>. Acesso: 22 mar. 2020.

CARRER, Janaina. #AoRedordaPerformatus. [vídeo]. @performatus Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCI9YZrnWyN/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

CASTRO, Antônio Manuel. A poética da poiesis segundo Guimarães Rosa. 2006. Disponível em: <http://travessia poetica.blogspot.com/2006/09/perguntas-sobre-entrevista-de-rosa-05.html>. Acesso: 22 mar. 2020.

DESCOLONIZAR EL MUSEO. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2014 [vídeo] (91m). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Uj5akuoIOs&t=2592s>. Acesso em: 12 nov. 2020.

FABIÃO, Eleonora. **Eletrovento**. [vídeo] (103m39s) webnário Modos de pertencer e agir no seu tempo, Universidade Federal do Ceará, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BHAnFuGIDZ4>. Acesso em: 03 jan. 2021.

FORNACIARI, Cristina. *Como nasce um estado*, [vídeo] (2m31s) Performance no Memorial em 15/03/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bg4OROmHP0g>. Acesso em: 22 fev. 2020

HERÁCLITO, Ayrson; TESSITORE, Mariana. Ayrson Heráclito: um artista exorcista. **ARTE!Brasileiros**, [online], 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista>. Acesso em 22 fev.2019.

IANÊS, Maurício. **O Vínculo**. [vídeo] (7m15s) Vídeo de divulgação - canal Sesc- da ação *O Vínculo - Terra Comunal – Marina Abramovic +MAI*, Sesc Pompéia, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fY2u59QdKKs>. Acesso em: 23 fev. 2020

MIGNOLO, Walter. **Epistemic Disobedience and the Communal**. [vídeo] (94m08s) Decolonial Summer School 2015. Disponível em: <https://voicerepublic.com/talks/epistemic-disobedience-and-the-communal>. Acesso em: 22 abr. 2019.

MIGNOLO, Walter. **Estéticas Decoloniales**. [vídeo] (42m16s) Bogotá, Universidade Distrital Francisco José de Caldas, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA&t=2s> Acesso em: 01 jun. 2019

MYIADA, Paulo. **Visita Guiada com o curador Paulo Miyada à exposição AI5-50 anos, ainda não terminou de acabar**. [vídeo](2h50m17s) Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YY1nkn8gUv8> . Acesso em: 28 ago. 2019.

MOMBACA, Jota. **Refundar o possível** [vídeo] (4m05s). Salvador: Ecos do Atlântico Sul – Instituto Goethe, 24 abr. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p1krp7_bA20. Acesso em: 23 fev. 2021

OVALLE, Guillermo; ARJONA, María José. *Vires: un proyecto de María José Arjona*. Bogotá: **NC-arte**, 2012. Disponível em: <https://issuu.com/nc-arte/docs/vires> . Acesso em 10 ago. 2020.

PARAYZO, Lyz. **Manicure Política**. [vídeo] (56 seg). SESC 24 de maio, São Paulo, 2018.

Vídeo de divulgação - canal Sesc - Disponível em: <https://vimeo.com/284079767>. Acesso em: 15 jan. 2020

PARAYZO, Lyz. Depoimento da artista para @desaquenda, [vídeo] (20m02s) 2018.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iZxZe4NoYhg>. Acesso em: 22 jul. 2019.

PARAYZO, Lyz: Site da artista. Disponível em: <https://cargocollective.com/lyzparayzo/Manicure-Politica>. Acesso em: 25 jan. 2020.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. Declaración instituyente. 2007. Disponível em: <https://redcsur.net/declaracion-instituyente/>. Acesso em 07 abr. 2021.

ROLNIK, Suely. **O retorno do corpo que sabe**. [vídeo] (83m) São Paulo: Hemispheric Institute Encuentro, Conferência realizada em 12 jan. 2013. <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/s4mw6pqr>. Acesso em: 12 jan. 2021

ROLNIK, Suely. Entrevista Suely Rolnik [Entrevista cedida a Leonardo Nascimento] Pernambuco: **Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, Recife**, 2018c. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2206-entrevista-suely-rolnik.html>. Acesso em 30 ago. 2020.

ROLNIK, Suely. **À escuta de futuros em germe**. [vídeo] (145m10s) 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4yZRBY8eFXc>. Acesso em: 30 ago. 2020.

ROMÃO, Lucimélia. **Nos unimos e nos fortalecemos!** Largo da Batata. 16 jun. 2020. Instagram: @millitrosdepreto. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBgyEstjxBF/>. Acesso em: 05 dez. 2020.

SOMOS MUIT+S: EXPERIMENTOS SOBRE COLETIVIDADE, 2019, Pinacoteca de São Paulo. Texto de apresentação. Meio digital. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/programacao/somos-muits/> . Acesso em: 18 fev. 2020.

TRANSNATIONAL DECOLONIAL INSTITUTE. **Estética Decoloniales**. [online], 2011. Disponível em: <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/esteticas-decoloniales-i/#sdfootnote6sym>. Acesso em 18 jun.2019.

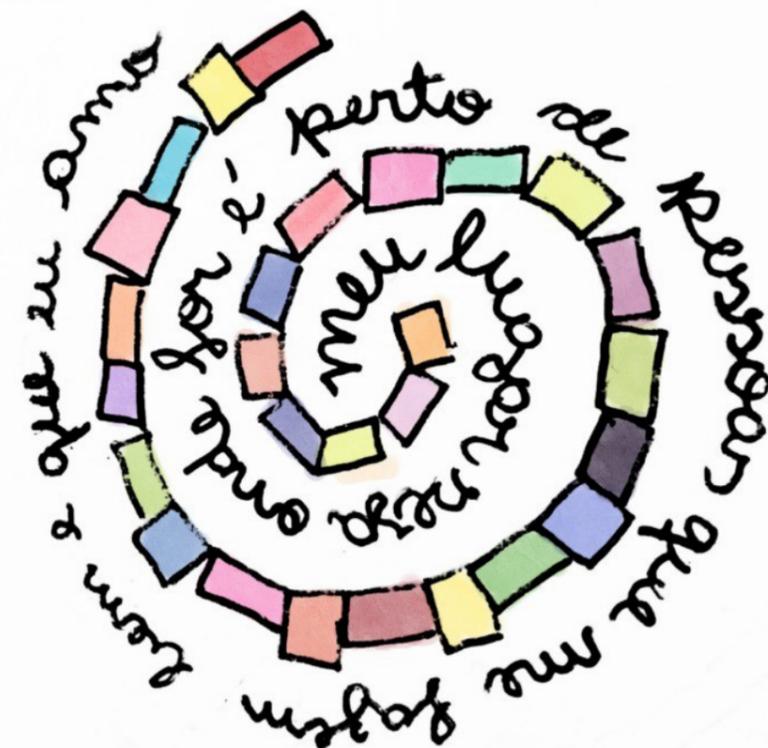


Fig. 171
Sereia Caranguejo (2019), Meu lugar seja onde for é perto das pessoas que eu amo. A partir de *Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique* (2019)