

Pintura e Performance: O Protagonismo da Ação Corporal nos Processos de Criação

Painting and Performance: the Protagonism of
Corporeal Action in Creative Processes

Pintura y Performance: el Protagonismo
de la Acción Corporal en los Procesos de
Creación

Cristiane dos Santos Souza (UFPR-Brasil) ¹

Marcella Gomes Ventura (UFPR-Brasil) ²

¹ Doutora em História da Educação (UFPR). Professora do Bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8772455705562104>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2646-6840>. E-mail: cristianesouza@ufpr.br.

² Graduanda do Bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisadora do Programa de Iniciação Científica da UFPR. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5454620361378505>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3939-2147>. E-mail: marcellaventura@ufpr.br.

Editores responsáveis:

Editor Associado: Raony Robson Ruiz

Editor de Seção: Helida Costa Coelho

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a produção da arte performática no diálogo entre corpo e artes visuais. Parte-se do entendimento de que o corpo, enquanto agente expressivo e ativo, pode desempenhar papel fundamental nos processos de criação artística, não apenas como instrumento, mas como presença que imprime gestos e intencionalidades na materialidade da obra. Para construir a base teórica desta investigação, a pesquisa recorreu a algumas contribuições teóricas, como os estudos de Renato Cohen, no que diz respeito à compreensão da performance enquanto linguagem artística; Leda Maria Martins, cuja noção de gesto é explicada como inscrições de saberes culturais; Jorge Glusberg para a compreensão histórica da relação entre artes visuais e performance e, Gilles Deleuze no sentido de perceber o corpo como potência criativa e geração de sentidos. Em relação ao percurso metodológico, duas categorias de análise foram mobilizadas: a de corpo como suporte e corpo como mediação. Dos processos criativos observados, ficou evidenciado a força do gesto, da movimentação e da presença do corpo na construção da imagem. A pesquisa observou, em suas considerações finais, um deslocamento do olhar para o processo de criação, com atenção às marcas, repetições e variações corporais que se manifestam ao longo da produção, respeitadas as particularidades de cada artista. Também, no processo de hibridização entre a linguagem performática e a pictórica, o protagonismo do corpo como agente indispensável na elaboração da obra artística

PALAVRAS-CHAVE

Pintura; Performance; Corpo; Gesto; Materialidade.

ABSTRACT

This article aims to analyze the production of performance art in the dialogue between the body and visual arts. It starts from the understanding that the body, as an expressive and active agent, can play a fundamental role in artistic creation processes, not only as an instrument but as a presence that imprints gestures and internationalities on the materiality of the work. To build the theoretical foundation of this investigation, the research drew on some theoretical contributions, such as the studies of Renato Cohen, regarding the understanding of performance as an artistic language; Leda Maria Martins, whose notion of gesture is explained as inscriptions of cultural knowledge; Jorge Glusberg, for the historical understanding of the relationship between visual arts and performance; and Gilles Deleuze, in the sense of perceiving the body as a creative force and a generator of meanings. Regarding the methodological path, two categories of analysis were mobilized: body as support and body as mediation. From the observed creative processes, the strength of gesture, movement, and the presence of the body in the construction of the image became evident. The research noted, in its final considerations, a shift of focus toward the creation process, paying attention to the marks, repetitions, and bodily variations that manifest themselves throughout the production, while respecting the particularities of each artist. Also, in the process of hybridization between performative and pictorial language, the body emerges as a protagonist and an indispensable agent in the elaboration of artistic work.

KEY-WORDS

Painting; Performance; Body; Gesture; Materiality.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar la producción del arte performático en el diálogo entre cuerpo y artes visuales. Se parte del entendimiento de que el cuerpo, como agente expresivo y activo, puede desempeñar un papel fundamental en los procesos de creación artística, no solo como instrumento, sino como presencia que imprime gestos e intencionalidades en la materialidad de la obra. Para construir la base teórica de esta investigación, la investigación recurrió a algunas contribuciones teóricas, como los estudios de Renato Cohen, en lo que respecta a la comprensión de la performance como lenguaje artístico; Leda Maria Martins, cuya noción de gesto se explica como inscripciones de saberes culturales; Jorge Glusberg, para la comprensión histórica de la relación entre artes visuales y performance; y Gilles Deleuze, en el sentido de percibir el cuerpo como potencia creativa y generador de sentidos. En relación con el recorrido metodológico, se movilizaron dos categorías de análisis: la de cuerpo como soporte y la de cuerpo como mediación. De los procesos creativos observados, se evidenció la fuerza del gesto, del movimiento y de la presencia del cuerpo en la construcción de la imagen. La investigación observó, en sus consideraciones finales, un desplazamiento de la mirada hacia el proceso de creación, con atención a las marcas, repeticiones y variaciones corporales que se manifiestan a lo largo de la producción, respetando las particularidades de cada artista. Asimismo, en el proceso de hibridación entre el lenguaje performático y el pictórico, el protagonismo del cuerpo se presenta como agente indispensable en la elaboración de la obra artística.

PALABRAS-CLAVE

Pintura; Performance; Cuerpo; Gesto; Materialidad.

Introdução

O trabalho tem por objetivo analisar a arte da pintura como ação performática, verificando perspectivas onde o corpo atua como suporte e como mediador integrado à obra analisada. Para tal propósito foram analisadas algumas obras e seus respectivos criadores a partir de duas categorias de observação: o corpo como suporte e o corpo como mediação.

De maneira geral, o corpo assume um papel fundamental no conceito de performance arte, entendida como ato onde “o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento” (Cohen³, 2009, p. 44), na medida em que se trata de uma linguagem disposta pela presença cuja arte está acontecendo ao vivo, através de um corpo quase sujeito, quase objeto que se integra a materialidade da obra até que se torne parte completa dela, como um sujeito-objeto. Assim, a reflexão contida neste estudo procura deslocar o olhar sobre o resultado da pintura acabada para o processo de construção da obra, procurando observar as ações do corpo no momento da criação.

O referido pesquisador brasileiro Renato Cohen destaca a relação intrínseca da performance que ocorre entre as artes do corpo e as artes visuais. Segundo ele, “a performance pode ser localizada no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida” (2009, p. 30). Ainda lembra que algo “precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local.” (2009, p. 28). Ou seja, trata-se de uma arte de presença integrada e mobilizadora.

Nessa perspectiva, a pesquisa em questão observou algumas obras produzidas a partir do engajamento do corpo nos processos de criação, verificando formas diversificadas de produzir arte e, por sua vez, voltadas a um processo de hibridismo entre corpo, pintura e performance.

Em linhas gerais, a pesquisa demonstra que o momento de criação ocorre como uma espécie de relação com a presença do corpo, em que o encontro entre artista, suporte e materiais, num ambiente a ser explorado no ato de criação conduzem, a partir de ações, o resultado de um processo gráfico, imagético e pictórico.

Processos de Criação: O corpo como suporte.

O ponto de partida escolhido como recorte temporal para investigar a relação entre corpo, artes visuais e performance, data da década de 60 do século XX, quando artistas passaram a realizar experimentos nos quais processos de hibridização entre as linguagens artísticas emergiram em suas criações artísticas.

3 Renato Cohen (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1956 - São Paulo, São Paulo, 2003). Formado em Engenharia pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Foi ator, performer, teórico, pesquisador e escritor do livro *Performance como Linguagem* (1989).

Nesse período, segundo aponta Jorge Glusberg⁴, crítico de arte e artista conceitual argentino, os caminhos “aparentemente divergentes” apontavam para uma única direção: reexaminar os objetivos da arte - de todas as artes - abrindo novas possibilidades para aquela que é a mais sublime parte do homem, marcado por um mundo recém-saído da guerra”. (2013, p. 27).

Jorge Glusberg teve um importante papel em interações artísticas criativas entre arte e tecnologia, provendo exposições e intercâmbios internacionais, com foco na promoção e valorização da arte produzida no contexto latino-americano. Em seu livro *A Arte da Performance*, cita, entre outros, o multiartista alemão Joseph Beuys como um dos primeiros artistas a hibridizar processos de criação envolvendo corpo e intervenção artística.

A obra “Como Explicar Imagens a uma Lebre Morta”, apresentada por Beuys em 1965, pode ser considerada uma das primeiras intervenções artísticas em que o suporte é o próprio corpo, ou como sugerido no título deste plano de trabalho, a pintura em performance tem na ação corporal o protagonismo nos processos de criação. Sobre a intervenção de Beuys, Glusberg comenta:

Com o rosto coberto por mel e folhas douradas, Beuys, carregando uma lebre morta nos braços, percorre o salão, onde estão expostos seus desenhos e pinturas a óleo. Ao final do percurso, senta-se num canto iluminado do recinto e declara: ‘Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo’ (Glusberg, 2013, p. 18).

O trabalho artístico de Joseph Beuys, inovador no período e referência em problematizar temas políticos, sociais e ecológicos, abriu caminho para o que hoje podemos entender por performance e arte contemporânea. Seus trabalhos sugerem uma ação mais engajada e comprometida com a vida. Para ele, a arte deveria atuar como uma espécie de intervenção no mundo. Tendo o próprio corpo como suporte, no trabalho citado acima, Beuys não fez uso de tintas, mas de mel para fazer sua crítica social por meio da arte. O mel produzido por abelhas, neste contexto, faz referência ao trabalho coletivo, na qual a ideia de colmeia aproxima-se à organização social da espécie humana.

Os anos que sucederam o período da performance de Joseph Beuys foram de intensos experimentos na relação entre corpos, artes visuais e performance. No Brasil, podemos citar alguns exemplos de performances que tiveram o corpo como suporte. Em 1975, a artista baiana Letícia Parente costurava na sola do próprio pé a frase “made in Brasil”. Por meio desta ação, a artista “denunciava uma época em que ‘ser feito no Brasil’ implicava mesmo dor física, já que a ditadura militar passava pelo seu momento mais violento”. (Pompermaier⁵, 2017, s.d.). Materialidades, presença,

4 Jorge Glusberg (Argentina, Buenos Aires, 1932) - Argentina, Buenos Aires, 2012). Foi um escritor, editor, curador, professor e artista conceitual argentino. Autor do livro “A arte da performance”, do original “El arte de la performance”

5 Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (2017). Trabalhou como repórter na Revista CULT.

corpo, denúncia, processos de hibridização entre as linguagens artísticas marcaram significativamente a produção artística do período. Corpo e materiais se fundem, “a figura do artista é ferramenta para arte”. É a própria arte.” (Glusberg, 2013, p. 145).

Em 1979, a escultora e professora carioca Celeida Tostes, na performance Rito de Passagem, cobriu-se de argila e entrou num enorme vaso de cerâmica em uma ação de provocar a saída, como se estivesse sendo expelida do interior de um útero. Um trabalho carregado de simbologias sobre o nascimento e a gestação da vida, no qual corpo e materialidade se fundem. “Ela integra seu corpo à sua matéria de trabalho e posteriormente desliza e sai, como se, simbolicamente, estivesse nascendo”. (Diniz⁶, 2024, s.d.). Nesta obra, pode ser observada a forte relação entre a criadora, a materialidade, a concepção do trabalho artístico e o processo coletivo, tendo em vista que a artista precisava ser ajudada por duas pessoas para executar a ação proposta, em profundo estado de presença.

Outra artista visual brasileira que deixou uma importante contribuição para a arte contemporânea foi Márcia X (Márcia Pinheiro de Oliveira) que, entre os anos 2000 e 2002, desenvolveu uma série de instalações procurando provocar reflexões sobre o que descreve como obsessões culturalmente associadas às mulheres. Sobre sua performance Pancake, ela descreve em seu site:

De pé dentro de uma bacia de alumínio, abro, uma a uma, latas enormes de leite condensado (2,5 kg cada) usando um ponteiro e uma marreta. Derramo mais de 25 kg de leite condensado sobre minha cabeça e corpo para depois, com a ajuda de uma peneira, cobrir tudo com mais 7 kg de confeitos coloridos. ‘Pancake’ tem a duração de 1h, e todos os apetrechos usados e os resíduos resultantes da ação compõem a instalação que permanece em instalação (Marcia X, s.d.).

Os trabalhos de Marcia X provocavam o debate crítico sobre questões voltadas à sexualidade, erotismo, consumo e infância. Especificamente em Pancake, a artista critica condutas de objetificação do corpo feminino e tensiona comportamentos e padrões estéticos associados às mulheres.

As intervenções artísticas até aqui apresentadas, ainda que não utilizando tintas convencionais, apresentam outras materialidades que imprimem aos corpos texturas e impressões pictóricas aleatórias, em que “as performances recuperam o corpo como veículo do fazer artístico”. (Glusberg, 2013, p. 100).

É possível observar que o corpo como suporte sugere um tipo de envolvimento direto entre quem propõe e executa a ação, a materialidade, objetos manipulados, interferências ou não do público, ambiente onde ocorre a ação, numa relação simbiótica de interdependências na qual a obra só existe a partir das relações em estado de presença.

⁶ Mestre em Artes Visuais pelo PPGArtes da (UEMG). Atualmente é professor de Artes Visuais no Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART) da Fundação Clóvis Salgado (FCS).

Processos de Criação: o corpo como mediação.

Em relação ao corpo como mediador, uma das categorias abordadas neste artigo trata do corpo como um agente que conecta a ideia à materialidade final da obra, funcionando como um caminho a ser trilhado. Esse percurso envolve o gesto do artista, que reflete em uma sintonia intensa entre o corpo e a obra, especialmente no caso dos pintores, que expressam essa relação pela intensidade das pinceladas, o lançamento da tinta sobre suportes e outras formas de interação corporal com os materiais.

Nesta perspectiva, as pinturas que ocorrem num espaço-tempo determinado, podem ser compreendidas como “ações livres”, onde o corpo é acionado como dispositivo de criação. Corpo e ação de pintar se fundem, para além de uma representação estática que pode incidir em um quadro ou tela, onde o está em jogo é a relação performática que ocorre no tempo e no espaço, ou seja, no processo de criação. Dessa maneira, a obra é o processo, o caminho, é a ação no momento da execução, a duração da ação artística.

O trabalho dos artistas Jackson Pollock, Helen Frankenthaler e Flávio Shiró são bons exemplos para a reflexão crítica da categoria corpo como mediação. Pollock desenvolveu um processo criativo espontâneo, no qual o ato de pintar é tão importante quanto o resultado da obra. Já Helen Frankenthaler pode ser observada como uma mediadora de pintura de ação em que tintas são diluídas e impregnadas no tecido da tela. Shiró, por sua vez, se alia a novos materiais e ao gesto espontâneo para a singularidade em suas pinturas.

Jackson Pollock (1912-1956) nasceu nos Estados Unidos, foi um pintor que marcou, com sua trajetória, o movimento expressionista abstrato. Desenvolveu a técnica de gotejamento, na qual aplicava, de maneira abstrata, espontânea e cheia de movimentos, tintas sobre a tela.

O artista, com suas pinturas ações, caminhava sobre suas telas enormes dispostas ao chão, despejando tintas de maneira despreziosa, numa relação simbiótica entre seu próprio corpo e a obra em processo. Seu corpo, imerso na pintura, ainda que a fizesse com suportes (pincéis, baldes, entre outros), o ajudava a alcançar a intenção pretendida e, de maneira espontânea, o artista reinventava e apresentava para a história da arte um novo modo de fazer pintura. Essa maneira de produzir arte levou o nome de *action painting*, conceito atribuído a Pollock.

O pesquisador Renato Cohen cita a trajetória de Jackson Pollock para discorrer sobre a fase inicial da performance arte, como indicado anteriormente, linguagem artística que desloca o objeto para o corpo mobilizado. Destaca-se que a origem da performance está ligada às intervenções de artistas oriundas das artes plásticas, no início da segunda metade do século XX. Segundo ele:

É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance dos anos 70/80: a *action painting*. Conforme já comentado, Jackson Pollock lança a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico (Cohen, 2009, p. 44).

Assim, o olhar é deslocado do resultado da pintura para a relação entre o artista e a obra na qual as ações corporais são evidenciadas. O corpo do artista passa a agir como protagonista, como sujeito e objeto de sua obra, entra em contato com os objetos próprios da pintura, imprime nos suportes escolhidos os processos das suas criações. Registros de gestos expressivos culminam no que podemos entender por uma produção pictórica em movimento e, por sua vez, associada ao conceito de performance arte, enquanto linguagem artística mobilizadora do sujeito e do objeto.

Segundo o artista e escritor Artur Matuck⁷, prefaciador da obra "Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação", escrita por Renato Cohen, o contexto vivido por Pollock e outros artistas da sua geração foi permeado pelo desejo de ampliação das perspectivas vigentes.

A expansão das artes plásticas em direção ao território do invisível, do irrepresentável questionava a sedimentação do pensar artístico e reclamava novos conceitos. A noção de performance respondeu as novas proposições estéticas e ao mesmo tempo sugeriu uma nova perspectiva de leitura da história das artes (Cohen, 2009, p. 16).

Da transição da pintura clássica para experimentações que emergiram nesse período, o filósofo Gilles Deleuze⁸, na obra "Francis Bacon: lógica da sensação", apresenta algumas considerações:

Mas esses referentes tácteis da representação clássica exprimiam uma subordinação relativa da mão ao olho, do manual ao visual, enquanto, liberando um espaço que se pretende (erroneamente) puramente óptico, os expressionistas abstratos nada mais fazem que mostrar um espaço exclusivamente manual [...], Mas a Action-Painting faz outra coisa: ela inverte a subordinação clássica, ela subordina o olho à mão, impõe a mão ao olho, substitui o horizonte por um chão (Deleuze, 2007, p. 109).

Dessa forma, é a pintura que se sobrepõe à imagem a partir do interesse encontrado no fazer corporal, para além do desejo óptico de representação, na tentativa disruptiva de romper com tradições explorando outras possibilidades de fazer arte. No contexto dos suportes tradicionais, isso pode significar experimentar a criação de maneira relacional, experimentando novos ângulos espaciais, materiais diversos chegando até mesmo a abandonar os cavaletes. A movimentação no fazer artístico em pintura se torna um tanto mais visível, menos obscurecida, em segundo plano, presa a convenções e, se torna objeto principal do processo de pesquisa.

O protagonismo dessa ação, torna o fazer artístico em pintura um momento caótico, onde o pintor, a materialidade e o suporte se encontram, numa sequência de movimentos aleatórias, em que o corpo passa a "dançar" a pintura e criar imagem,

7 Doutor em Artes em 1989 pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Atua no Brasil como professor, pesquisador, artista plástico, performer e filósofo da arte e da comunicação.

8 Gilles Deleuze, Paris, França (1925) - Paris, França (1995). Estudou Filosofia na Universidade de Sorbonne em Paris. Foi professor no Liceu de Amiens e Liceu Louis-le-grand de Paris. Uma de suas obras mais conhecidas é "Mil Platôs", do original "*Mille Plateaux*".

através de gestos mediados e conduzidos pelo pincel ou outros objetos que não definem, com precisão, as formas e texturas criadas.

Deleuze explica sobre essa experiência na ação do pintar

É como o nascimento de outro mundo. Pois essas marcas, esses traços, são irracionais, involuntários, acidentais, livres ao acaso. Eles são representativos, não ilustrativos, não narrativos. Mas nem por isso são significativos ou significantes: são traços assignificantes. São traços de sensação, mas de sensações confusas. [...] E são sobretudo traços manuais. [...] Essas marcas manuais quase cegas testemunham, portanto, a intromissão de um outro mundo no mundo visual da figuração. [...] A mão do pintor interpôs-se para abalar a própria dependência e desfazer a organização soberana da ótica: nada mais se vê, como em uma catástrofe, um caos (Deleuze, 2007, p. 103).

E, em seguida, associa o movimento da *action painting* a uma espécie de dança frenética. Nas palavras dele:

A mão se liberta e utiliza paus, esponjas, panos e seringas: *Action-Painting*, “dança frenética” do pintor ao redor do quadro, ou melhor, no quadro, que não está estendido no cavalete, mas pregado, não estendido, no chão. Pois houve uma conversão do horizonte em chão: o horizonte ótico se converteu completamente em chão tátil (Deleuze, 2009, p. 108).

Essas rupturas com formas convencionais de pintar podem ser vistas também no trabalho da artista Helen Frankenthaler (1928–2011). A pintora norte-americana associada ao expressionismo abstrato, desenvolveu uma prática em que a ação corporal se inscrevia de maneira decisiva no processo de criação, mas de modo distinto do gesto de artistas como Jackson Pollock. A artista, foi conhecida por pintar de modo a inclinar o recipiente, com certa distância da mão em relação à tela, a partir da pressão do movimento. A gravidade e a absorção do tecido atuavam como coautores, mas era a corporalidade de Frankenthaler que dava o primeiro impulso. Assim, sua ação não se fixava no impacto do traço, mas na regulação da expansão da cor. Uma performance em que o corpo “inicia” e o suporte “continua”.

A ação corporal no trabalho de Helen Frankenthaler também pode ser entendida como uma coreografia silenciosa entre decisão física, fluidez material e absorção do suporte. Ao incorporar a fisicalidade da pintura de chão, seu corpo performou um gesto diluído, aquoso e expandido, em que o movimento se prolongava na própria dispersão da cor.

Ainda na perspectiva dos processos de criação, tendo o corpo como mediador, na obra de Flávio Shiró (1936), artista nipo-brasileiro cuja trajetória se consolidou no Brasil, fica evidente a centralidade do gesto como operador estruturante de sua prática pictórica. Sua produção, marcada pela intensidade da gestualidade, está presente no âmbito da abstração lírica e do expressionismo gestual.

O corpo não se limita a um instrumento de execução, mas atua como material simbólico e produtor do espaço pictórico, enquanto a articulação física do artista diante da tela não permanece apenas na configuração formal da superfície que se estabelece entre pintor e tela, mas aparece também como materialidade inserida na ação de

pintar. O mundo que Flávio-Shiró quis retratar, segundo pesquisas de Claudia Stringari Piassi⁹, “é construído através do processo criativo pelo gesto e pela materialidade e principalmente pelo universo dos seus sonhos, presente em diversas obras”. (2011, p. 186). A pintura de Shiró carrega uma energia física que transmite urgência: o movimento dos braços largos, a velocidade dos traços e a densidade das massas cromáticas revelam a ação corporal como prolongamento direto de pulsões internas reveladas em suas obras abstratas e de grandes formatos. Segundo Piassi, a abstração do artista:

[...] passa por diversas fases como, por exemplo, aquela em que a materialidade se faz essencialmente presente e que a destreza do corpo do artista contribui com sua agilidade para criar e projetar na tela manchas que se sobrepõem em camadas e criam texturas (Piassi, 2013, p. 16).

Diferente da suavidade translúcida de Helen Frankenthaler, Shiró intensifica o gesto corporal no objetivo de não só evidenciar, mas de construir a matéria. Seu corpo deixava marcas na tela por meio de camadas espessas de tinta, riscos e movimentos bruscos que produziam relevos e texturas. O gesto, assim, não se dissolvia no suporte, mas permanecia visível como um rastro da fisicalidade do artista.

Em linhas gerais, ao analisar as obras de Jackson Pollock, Helen Frankenthaler e Flávio Shiró, é evidente as diferentes formas de organizar a pintura a partir da performance: Pollock, cuja performance era exteriorizada em respingos, atua diretamente com a tela, num espaço de complementaridade junto aos seus materiais. Ele não os manipula somente, ele é manipulado junto a eles pelo seu próprio corpo imerso na movimentação de pintar. Frankenthaler, com uma ação mais delicada que se prolonga na expansão aquosa da cor, regulava a fluidez do pigmento com calma, transformava seu material de tintas a óleo empastadas em aguadas como aquarela, e assim deixava ao acaso e seu corpo ao descontrolado com relação a posição pictórica, muitas vezes estática quando está no seu estado empastado. Enquanto Shiró lida com o empastamento bruto da materialidade e corporifica o confronto: o corpo enfrenta a tela como outro organismo, deixando nela marcas de um gesto saturado e acumulativo.

O conceito de gesto, nesta pesquisa, aparece através da pesquisadora brasileira Leda Maria Martins¹⁰, no livro *Performance do Tempo Espiral - Poéticas do Corpo Tela*. Nessa obra ela aborda concepções de tempo e temas que permeiam o conceito da performance, como duração, espaço, entre outros. Ao expandir as noções da linguagem da performance, através de outras perspectivas, a autora propõe resgates de saberes africanos e latino-americanos, permitindo ampliar as noções do gesto como inscrições de saberes culturais que representam ações simbólicas para uma referida sociedade. O gesto em si provoca e é provocado a partir de manifestações do corpo e da voz.

⁹ É Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil. Graduação em Educação Artística Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. (1999).

¹⁰ Pós-Doutorada em Performance Studies, New York University, Tisch School of the Arts, 2009-2010; Poeta, Ensaísta, Dramaturga e Professora. Autora dos livros *Performances do Tempo Espiral, poéticas do corpo-tela e Afrografias da Memória*.

De acordo com ela:

O gesto, a expressão do movimento, é um código cultural e significa socialmente. Como todo signo, em seu estatuto simbólico, o gesto, independentemente de sua natureza é uma convenção, um signo interpretante em qualquer produção semiótica de uma cultura e, por extensão, de todos os processos de construção cognitiva que essa mesma cultura opera, nos domínios social, estético, filosófico, etc. (Martins, 2020. p. 84).

Dessa forma, compreende-se o gesto enquanto ferramenta que produz em nossa sociedade, sentidos sógnicos como unidades de comunicação e representações corpóreas. Essa afirmação, aplicada ao contexto artístico da pintura propõe outras experimentações, inseridas em perspectiva decolonizadoras, podendo se desdobrar na análise do corpo que opera a pintura. Levando-se em consideração que a possibilidade de ação de subversão às práticas canônicas ligadas às artes visuais, pode estar diretamente relacionada à compreensão do fazer corporal no espaço de produção, onde o momento de encontro entre o movimento corporal que conduz a criação e a materialidade escolhida, configura-se a partir da sequência de ações corporais, grafado no saber do gesto.

A realização de experimentos performáticos da produção artística até aqui analisada, dialoga com os saberes elaborados pela autora com relação ao conceito de gesto. Ao afirmar que “o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo” (2020, p. 86), Martins contribui para colocar o movimento do corpo e o gesto no centro da discussão, nos permitindo as aproximações possíveis entre a ação performática de Pollock, Frankenthaler e Shiró, em relação ao corpo como mediação. E, nos permite revisitar, a partir deste conceito, as ações artísticas de Joseph Beuys, Ceileida Tostes e Márcia X, citados no início deste artigo.

Este grupo de artistas, ainda que em contextos sociais e históricos singulares, contribuíram para a ideia de que a obra não é mais um objeto resultante da criação. A obra é o percurso do encontro, o estado de presença, a experimentação, e muitas vezes, o próprio corpo do criador revelado no processo criativo.

Considerações Finais

Este artigo resulta de uma investigação desenvolvida no Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal do Paraná, vinculada ao Projeto de Pesquisa Performance, Conceitos e Produção Artística. A análise das artes visuais como ação performática, verificando perspectivas onde o corpo atua integrado ao processo criativo da obra foi direcionado por meio de duas categorias: o corpo como suporte e o corpo como mediador. A leitura de textos e obras evidenciou o rompimento dos artistas estudados com formas tradicionais de pintura e experimentação visual. A centralidade do corpo nos processos criativos contribuiu para que, de maneira original, singularidades e expressões autorais, articuladas a novos suportes, texturas, materiais, utensílios e tintas fossem gerados, configurando um movimento artístico de caráter disruptivo.

Nessa perspectiva, a obra deixa de ser mero produto e passa a ser entendida como processo, presença e experimentação, em que o corpo criador se integra às materialidades escolhidas. Como afirma Martins, “a síncope do gesto exige disponibilidade corpórea, efeito de técnicas e procedimentos apreendidos por uma metodologia também diversa, recriada no fazer e refazer.” (2020, p. 84). O foco no gesto desloca o olhar do resultado para outras possibilidades de criação para além das estabelecidas na tradição.

A performance arte, hibridizada também pela linguagem das artes visuais, se constitui como ato de comunicação, imbricada em relações de tempo, espaço, materialidade e às formas de exibição e circulação. Suas práticas constituem urgências estéticas e transgressões culturais voltadas à criação de novos sentidos, em contraposição a modelos conservadores.

Por fim, compreende-se que o campo de experimentação das artes visuais, em diálogo com a pintura e a performance, relaciona-se diretamente à ruptura de padrões culturais inflexíveis. Nesse contexto, o gesto atua como elemento central na proposição de novas perspectivas e experiências artísticas, funcionando também como agente de resistência.

A ação do corpo nas performances analisadas atua como porta-voz de crítica social, por meio de uma arte engajada, de denúncia e de inovação nas formas de produção artística.

Referências

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DINIZ, Giovane. **O simbolismo na arte do barro de Celeida Tostes**. Palácio das Artes. 2024. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/o-simbolismo-na-arte-do-barro-de-celeida-tostes/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

Flavio-Shiró. **Pinakothek Cultural**. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/flavio-shiro-pinakothek-cultural>. Acesso em: 27 ago. 2025.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

KING, E. **Helen Frankenthaler's Innovative Soak-Stain Technique**. MYARTBROKER, 6 mar 2024. Disponível em: <http://www.myartbroker.com/artist-helen-frankenthaler/articles/helen->. Acesso em: 27 ago. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

PIASSI, Claudia Stringari. Materialidade e movimento: o corpo na pintura de Flávio Shiró. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**. Espírito Santo, v. 1, n. 1. p. 179-190, dez, 2011.

PIASSI, Claudia Stringari. **Flavio-Shiró**: sua pintura e sua plurisensorialidade. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Faculdade de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013. p. 1-170.

POMPERMAIER, Paulo Henrique. **Cinco brasileiras que fizeram do corpo um instrumento artístico e político**. Cult, 4 out 2017. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/cinco-artistas-brasileiras-corpo-instrumentoartistico/>. Acesso em 10 out 2024.

Submissão: 09/09/2025

Aprovação: 20/11/2025