

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A carne fria: performance, espaços públicos e ativismo político na cena contemporânea

Elizabeth Motta Jacob

Para citar este artigo:

JACOB, Elizabeth Motta. *A carne fria: performance, espaços públicos e ativismo político na cena contemporânea*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0111>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



*A carne fria: performance, espaços públicos e ativismo político na cena contemporânea*¹

Elizabeth Motta Jacob²

Resumo

Este artigo tem como objeto as performances realizadas desde 2012 pelo grupo *Anima Naturalis* em frente à Catedral de Barcelona, Espanha. A performance consiste na apresentação de 20 ativistas embalados, etiquetados e sujos de sangue artificial em bandejas iguais as usadas para a venda de carne nos mercados. Ao escolher esta performance nossa preocupação recai nos discursos cênicos daí imanentes que operam no corpo e no espaço urbano, buscando novas dimensões políticas, éticas e estéticas. Visamos ainda entender como a arte contemporânea profana a antiga imagem do corpo idealizado pela arte, afirmando, neste caso, a literalidade do corpo humano, problematizando-o e evocando as ambiguidades constituintes de nossa percepção do mesmo, a nível de sua fisicalidade, imagem e representação através de processos de cenificação performática.

Palavra-Chave: Artes da cena. Performance. Espaço urbano.

Cold meat: performance, public spaces and political activism in the contemporary scene

Abstract

This article focuses on the performances performed since 2012 by the Anima Naturalis group in front of the Cathedral of Barcelona, Spain. The performance consists of the presentation of 20 activists packed, tagged and smeared with artificial blood on trays similar to those used for selling meat in markets. When choosing this performance, our concern falls on the immanent scenic discourses that operate in the body and in the urban space, seeking new political, ethical and aesthetic dimensions. We also aim to understand how contemporary art desecrates the old image of the body idealized by art, affirming, in this case, the literality of the human body, questioning it and evoking the ambiguities that constitute our perception of it, at the level of its physicality, image and representation through processes of performative scenification.

Keywords: Performing arts. Performance. Urban space.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Maria Clara Tavares Sampaio, bacharel em Letras Português/Francês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

² Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Esthétique: Cinema, Television et Audiovisuel - Université de Paris I Pantheon Sorbonne. Professora Adjunta do Curso de Comunicação Social - Design, EBA/UFRJ e Professora do Curso de Pós Graduação em Artes da Cena, UFRJ. e.jacob@uol.com.br
<http://lattes.cnpq.br/2482165660271239> <http://orcid.org/100000-0001-72389228>



La carne fría: performance, espacios públicos y militancia política en la escena contemporánea

Resumen

Este artículo se centra en las actuaciones realizadas desde 2012 por el grupo Anima Naturalis frente a la Catedral de Barcelona, España. La performance consiste en la presentación de 20 activistas empacados, etiquetados y untados con sangre artificial en charolas similares a las que se usan para vender carne en los mercados. Al elegir esta performance, nuestra preocupación recae en los discursos escénicos inmanentes que operan en el cuerpo y en el espacio urbano, buscando nuevas dimensiones políticas, éticas y estéticas. También pretendemos comprender cómo el arte contemporáneo profana la vieja imagen del cuerpo idealizado por el arte, afirmando, en este caso, la literalidad del cuerpo humano, cuestionándolo y evocando las ambigüedades que constituyen nuestra percepción de él, a nivel de su fisicalidad, imagen y representación a través de procesos de escenificación performativa.

Palabras clave: Artes escénicas. Performance. Espacio urbano.

Introdução

Este artigo tem como objetivo discutir a performance implementada pelo grupo *Anima naturallis*, realizado pela primeira vez em março 2012 em frente a Catedral de Barcelona, Espanha. Conforme já explicitado em meu artigo *Esse espaço me pertence - reflexões sobre a apropriação do espaço público por manifestações político-artísticas* (2018) o ato “consistiu na apresentação de performers-ativistas embalados, etiquetados e sujos de sangue artificial em bandejas similares as usadas para a venda de carne nos mercados, com rótulos indicativos do tipo de produto, peso e data da embalagem”, dados estes referentes as características de cada ativista.

Figura 1- Performance *Anima Naturallis*, 2012³



O evento tem caráter político-pedagógico contrário ao consumo de carne apoiando-se numa poética do corpo nu, marcado pelo signo da morte. Enquanto

³ Fonte: <https://www.portalveganismo.com.br/ativismo/ong-espanhola-faz-bandeja-de-carne-humana/>



ato cênico esta performance desestabiliza a noção de manifestação política, posto que artística, e, deste lugar aponta para não lugares e deslocamentos (JACOB, 2018): O palco é a praça pública, aberta diante da Catedral onde representações de um nu sagrado adornam as paredes, mas, se na catedral se celebra um corpo e um sangue consubstanciado, na praça ele aparece em substância, em matéria orgânica entre o vivo e o não vivo, entre o ser humano e a comida (Jacob, 2018). O corpo humano “coisificado” gera tensão, identificação e alteridade.

A performance rasga restrições disciplinares dos períodos anteriores e usa, neste caso, o corpo humano como suporte. Ao longo da história da arte o nu é um tema recorrente, mas só na modernidade o corpo aparece fragmentado, metáfora da perda de totalidade que caracteriza este tempo. O homem, agora despossuído de valores eternos, se volta para os fragmentos que lhe apresentam. A contemporaneidade faz a apologia do corpo a partir de sua natureza, fluidos, odores, matéria outrora negada, já que, neste momento, os valores de sua idealização começaram a desmoronar. Se entendemos esta aproximação dos corpos embalados de animais com o corpo humano, vemos o caráter pedagógico do ato, mas sua força e pregnância está na poética própria que o ato evoca.

Ao escolher esta performance nossa preocupação recai nos discursos cênicos daí imanentes, que operam no corpo e no espaço urbano, buscando novas dimensões políticas, éticas e estéticas e apostam em um agenciamento profundo dos sentidos fora da mediação lógica e racional com franca ocupação do espaço público.

Arte e política da cena

A sociedade contemporânea tem engendrado novas formas de participação política que se afastam das práticas tradicionais, dos vínculos com instituições de classe e das estruturas partidárias gerando ações de caráter híbrido. Tais ações desconsideram as fronteiras entre a arte e o ativismo, rompendo barreiras e criando gestos performáticos que reúnem características lúdicas, multiplicadoras e críticas, que se instalam no espaço público e dele se apropriam.

Estas práticas interventivas normalmente são de caráter efêmero e se



inscrevem em datas ou locais específicos, possuem estratégias de divulgação informais que vão na contracorrente das mídias comerciais com práticas colaborativas. De cartazes à redes alternativas de comunicação — entre elas as redes sociais — estas performances engajadas politicamente potencializam propostas criativas trabalhando em interação com o público.

O ponto de partida destas performances é a transformação de atos, festejos, ou qualquer outro evento de caráter público em objetos estéticos onde o resultado a ser obtido extrapola a si mesmo visando reverberações na prática de seu público. Portanto, tais ações visam enfatizar as ideias que propagam atuando de forma criativa nos valores simbólicos da sociedade promovendo uma integração entre a experiência estética e a prática política.

Em *Arquipélago das sensações* (Jacob, 2019) explicitamos nosso entendimento de que diversas performances contemporâneas buscam novas formas de diálogo com a cidade e a materialidade do espaço da rua, convocando o público para um contato. Acontecendo na rua, transformando passantes desavisados em público, as performances vão transformar o uso do espaço público, o próprio conceito de espectralidade, a vivência e a memória das cidades.

Nestas ações performativas, a relação de cada pessoa presente com a urbe se afirma, possibilitando um retorno à sensação de pertencimento ao ambiente público. Esta sensação, que se perde gradativamente com o crescente alastramento da ideia de privatização, é fundamental ao funcionamento da cidade, dado que a arte existe, também, para cumprir um papel político que estimula e desenvolve a autonomia de cada sujeito que vive na pólis.

Conforme identifiquei em artigo anterior (Jacob, 2019) as performances vão acionar mecanismos importantes de confronto e resistência ao uso regulamentar e policiado do espaço urbano, elas vão rasgar a catatonia dos transeuntes e deslocar sua atenção para aquilo que se instala diante de seus olhos como uma contravenção ao uso regular do espaço urbano.

Deste modo, tal uso do espaço urbano que perturba a ordem hegemônica virá a revelar que “o enigma da visão é realmente o enigma da presença, mas da presença estilhaçada de seres que embora sendo diferentes estão, no entanto,



absolutamente em conjunto” (Jacob, 2019 apud Dastur, 1991, p.49). Isso vem a dar ainda mais relevância e impacto às performances urbanas uma vez que estas incidem na produção de presença e ressignificam as reminiscências do passado coletivo.

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes refere-se a uma relação espacial com o mundo e os objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*) que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou a material industrial. Por isso, produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos (Gumbrecht, 2010, p.13).

No contexto da presente reflexão, importa destacar a questão da produção de presença estabelecida por performances urbanas que lidam com a tangibilidade essencial do espaço urbano, afetando e implicando em questionamentos no que tange a apreensão da cidade e evocando novas problematizações, entendimentos e transmutações.

Assim, os efeitos e os impactos da performance se estabelecerão nas materialidades expostas na carne viva da cidade o que significa dizer, que, esse processo ocorrerá na pedra, no calçamento, no lixo, nos restos de um uso cotidiano e invisível do espaço urbano que se consubstanciam no fazer artístico e no corpo vivo do artista (Jacob, 2019).

Deste modo evidencio que (Jacob, 2019) a força residente, então, no próprio confronto de substâncias vivas dos corpos em embate franco com as substâncias não vivas que compõem o espaço urbano, fazem brotar reflexões que diante de suas dimensões materiais vão evocar as memórias, o passado e as inscrições das práticas antigas pertencentes a determinados espaços urbanos. Tal impacto se inscreve na pele de quem o faz e de quem o vê. É preciso em seu local de realização e em sua inscrição temporal, e, ao mesmo tempo, é efêmero, seu todo escapa ao registro histórico.



Da representação do corpo à sua literalidade

A performance de 2012 consistiu, como já foi dito anteriormente, na apresentação de 20 ativistas embalados, etiquetados e sujos de sangue artificial em bandejas semelhantes às usadas para a venda de carne nos mercados, com rótulos dando informações sobre o produto tais como o peso, forma de criação e data da embalagem, dados estes referentes às características do ativista que ali se encontrava. O objetivo do ato era conscientizar a população do sofrimento e morte de forma cruel de milhares de animais para consumo humano (Jacob, 2018).

Partindo das embalagens típicas de supermercado a performance tem alcançado alto impacto. Diversos apoiadores do vegetarianismo acompanharam os atos com cartazes de protesto com o propósito de alterar as condutas dos consumidores e ampliar a percepção dos danos por eles causados à vida dos animais.

A performance coloca em tela questões importantes da cena contemporânea, que, neste ato, profana a antiga imagem do corpo idealizado pela arte, na medida que afirma a literalidade do corpo humano⁴, problematizando-o e evocando as ambiguidades constituintes de nossa percepção do mesmo, a nível de sua fisicalidade, imagem e representação.

Estes corpos trazidos à praça pública nos colocam diante do corpo nu, exposto, no entanto, a aproximação com este objeto é bastante antiga. Como já desenvolvemos em nosso artigo (Jacob, 2018), o interesse pela representação do corpo nu surge como gênero na Grécia clássica onde os deuses eram representados com proporções totalmente idealizadas sem máculas em sua perfeição. “Esse corpo ideal poderia expressar tanto a beleza física como a nobreza da alma e do espírito” (Jacob, 2018 apud Mendes, 2016, s/p).

Em Roma antiga, a representação do nu segue a tradição grega com algumas inovações particulares, que, no entanto, não romperam com este legado. Na Idade média a representação humana se apoiava em convenções, não havia retratos tais

⁴ A arte contemporânea atinge o corpo, sua imagem e representação de forma bastante ampliada o que ultrapassa as questões relativas a apropriação literal do mesmo. No entanto, devido ao foco do ato em tela esta questão vem a nos interessar particularmente.



como entendemos hoje (Jacob, 2018). Somente no Renascimento “quando o homem descobre a consciência de seu existir social, que um processo de figuração plástica é concebido a partir da ideia de semelhança: o eu do sujeito torna-se o “espelho do mundo” (Matesco, 2009, p.23). O autor nos diz ainda que, o nu artístico está ligado a características morais e se torna modelo de virtudes e qualidade subjetivas que vieram a marcar a arte europeia. O nu não representava um corpo, mas sim, diz Matesco, a ideia de homem.

No Renascimento o estudo e representação do corpo nu passam a fazer parte da formação artística e as novas técnicas desenvolvidas vão colocar em tela, a questão da cópia da natureza obedecendo a uma série de regras técnicas ao mesmo tempo que exigem a inventividade do artista (Jacob, 2018).

No século XV, sob o efeito de fatores distintos, mas convergentes – a descoberta da perspectiva na Itália, a difusão de novas técnicas pictóricas em Flandres, o influxo do neoplatonismo sobre as artes liberais, o clima de misticismo promovido por Savonarola-, a Beleza foi concebida segundo uma dupla orientação que para nós, modernos, parece contraditória, mas que era para os homens da época, ao contrário, coerente. A Beleza é, de fato, entendida seja como imitação da natureza segundo regras cientificamente estabelecidas, seja como contemplação de um grau de perfeição sobrenatural, não perceptível com a visão, porque não completamente realizado no mundo sublunar. O conhecimento do mundo visível torna-se meio para o conhecimento de uma realidade suprassensível ordenada segundo regras logicamente coerentes. O artista é, portanto, ao mesmo tempo- e sem que isso pareça contraditório- criador da novidade e imitador da natureza. Como afirma com clareza Leonardo da Vinci, a imitação é, de um lado, estudo e inventiva que permanece fiel à natureza porque recria a integração de cada figura com o elemento natural e, de outro, atividade que também exige inovação técnica [...] e não apenas passiva repetição das formas (Eco, 2004, p.177-178).

Neste sentido pode-se compreender que o corpo era tratado sob a égide da representação, abordagem que privilegia um olhar que transcende a materialidade do corpo e a esta incorpora – por sua beleza e perfeição-valores morais do caráter do representado (Jacob, 2018) ⁵. Conforme Pianowski a arte para Pere Slabert

deve ser vista sob uma perspectiva tripla: representação, significação e apresentação. A representação está de acordo com a forma na arte e tende a evitar a carga material das imagens em proveito de uma função

⁵ Não devemos esquecer que a imagem da nudez no Quattrocento é um conjunto impuro que abrange abertura de corpos, escorchados, que seriam outros aspectos da beleza do nu. Sobre isso ver Matesco, op. cit., p. 27.



mais ilusória, a significação é relativa ao processo que leva a significar algo em concreto e a presença fica a cargo da materialidade (Slabert apud Pianowski, 2007, s/p).

Segundo Pianowski, (2007, s/p) “na representação, a forma é fundamental para a arte e a matéria tem um caráter não presencial, sendo “representada” de maneira a criar um efeito ilusório, afirmando a ausência da coisa representada”. Isso quer dizer que a matéria perde a sua substância e a forma passa a ser abstraída do corpo. Isso vem a implicar numa percepção bastante particular do real. Segundo o autor, neste caso, o real é inexistente. Há no Renascimento um conceito racional do real baseado nos cálculos matemáticos, na convenção da perspectiva que são capazes de criar obras nas quais se tem a sensação da existência de um outro mundo que seria uma cópia purificada do mundo no qual vivemos. Para ele esta aniquilação da materialidade das coisas se constitui em uma forma “de paralisar a vida, encerrar natureza e interromper o tempo”. Eco por sua vez afirma que:

O uso da perspectiva em pintura implica de fato a coincidência entre invenção e imitação: a realidade é reproduzida com precisão, mas, ao mesmo tempo, obedecendo a um ponto de vista subjetivo do observador, que, em certo sentido, “acrescenta” a beleza contemplada pelo sujeito à exatidão do objeto. [...] O tratamento a óleo da tinta confere à luz um efeito mágico e envolvente sobre as figuras, que parecem mergulhadas numa luminosidade quase sobrenatural (Eco, 2004, p.183).

Sendo assim, Eco destaca os efeitos ilusionistas da arte Renascentista que envolve o corpo de aspectos a ele transcendentos ao mesmo tempo que encobre sua materialidade.

Na arte Barroca (Jacob, 2018 apud Pianowski, 2007) o efeito ilusionista assume outro sentido na medida em que a aparência das coisas se transforma e a marca do pincel e, conseqüentemente da existência do pintor, passa a se tornar visível indicando um direcionamento à materialidade da arte. Se no renascimento, afirma Matesco (2009), o homem se descobria na representação, no século XVII esta se torna manifestação de si própria desligando-se do estatuto da aparência e estabelecendo códigos que vão dar início a um processo de autonomia.

Deste modo a racionalização do real vai se desfazendo ao mesmo tempo que



a matéria ganha substância, retorna-se, então, a uma ideia de real que repousa sobre esta materialidade (Pianowski, 2007, s/p). Deste modo pode-se compreender que:

A autonomia do campo artístico insere-se no processo de fragmentação do trabalho quando a imagem quantitativa de modernização se liga à ideia de progresso. O homem pode servir-se da técnica, mas deixa de ter a capacidade de representar o mundo através de princípios racionais, agora a possibilidade de comunicação entre a base material e campo simbólico será colocada em xeque: a racionalidade técnica e sua consequente especialização constituem justamente a marca do real moderno, à qual os movimentos artísticos estão sujeitos e que culminará na ruptura do compromisso com a representatividade do mundo (Matesco, 2009, p. 35).

O corpo aparece na arte moderna fragmentado, metáfora da perda de totalidade que vem a caracterizar este tempo. Na medida que o homem assume sua origem mundana percebe-se também em sua finitude e transitoriedade, já que o homem se encontra despossuído de valores eternos ele se volta para os fragmentos que se lhe apresentam. O período da Primeira Guerra fornece imagens da destruição dos homens, das paisagens e do projeto humanista. Não é sem coerência que as vanguardas do início do século XX vão trabalhar com a desintegração da figura humana (Jacob, 2018). Matesco afirma que ao se romper com a representação tradicional, o corpo começa a ser compreendido pelas vanguardas enquanto linguagem. Para ela “o artista se apropria do envelope carnal que se torna resíduo acessório, matéria para tradução, forma de abstração, pois fala tanto da carne quanto do estado mental de uma sociedade. O nu torna-se objeto de negociação plástica” (Matesco, 2009, p.40).

A contemporaneidade vai fazer a apologia do corpo na medida que valores que o desqualificavam começaram a desmoronar.

O procedimento da arte contemporânea não foi outro: abrir-se a um mundo plural e polissêmico, sem se deixar dominar ou estigmatizar, refutando normas do agir e do fazer, já bem distante das restrições disciplinares modernas” (Canongia, 2005, p.11), utilizando-a de toda a sorte de novos suportes de representação além de todos os meios tradicionais ainda utilizados, gerando novos tipos de relações com a vida. O Sangue surge como elemento matérico na obra de arte, com o propósito de dialogar com a vida. Este novo formato de arte não pode mais “ser agrupada em torno da adesão a princípios plástico-formais”



(Cocchiarele, p.73/74, 2007), pois sua proximidade com a vida, a distanciou do princípio que a especializou (Stori, s/d, p.6).

A materialidade do corpo se apresenta ao mesmo tempo em que novas tecnologias vão permear a relação do homem com a arte. Por outro lado, (Jacob, 2018) o desenvolvimento tecnológico vai também impactar essa relação, na medida em que oferece mediações tecnológicas que virtualizam os sentidos e alteram o uso do corpo e/ou interferem em sua estrutura⁶.

Neste contexto sociocultural diversas possibilidades foram abertas pela arte contemporânea a partir da arte gestual levando ao surgimento de *happenings*, *body art*, performances.

As décadas de 1960 e 1970 foram de afirmação de uma ideologia libertária, que colaborou no sentido de criar a imagem de um corpo puro centrado na experiência física e cotidiana como nos afirma Matesco (2009). Segundo ainda a autora, surge uma outra forma para contrariar a cultura oficial. Esta seria a via do corpo expressivo usado de forma a romper com a passividade da sociedade, despertar suas emoções, sentimentos, raiva, atuando, muitas vezes, de forma agressiva. Aparece em cena a *Body art*, o acionismo vienense entre outros.

A confusão em torno da body art reside no fato de que esse rótulo ganha popularidade quando a performance se desloca da exploração das capacidades do corpo para a ideia do corpo do artista como suporte da arte. Nos anos 1970, a performance afirma-se como meio que, apesar de utilizar o corpo como matéria prima, se propõe a processo de linguagem mais intelectualizado. Se de início, os artistas vienenses trabalhavam o corpo como extensão do espaço pictórico, paulatinamente passam a utilizar substâncias reais em suas ações; o sangue vertido sobre os corpos humanos e os cadáveres de animais eram revisitados. Depois, começaram a fazer ações que violavam tabus sociais; as fronteiras sobre sexo, alimento, espaço pessoal e fluidos do corpo eram violadas em ações ritualísticas num esforço quase catártico. A ênfase em funções orgânicas como vomitar, urinar, defecar, ejacular, sangrar visava a restauração da situação primordial do corpo por meio de atos diretos e elementares. O corpo era espaço da dramaturgia do excesso (Matesco, 2009, p.45).

Deste modo, a arte contemporânea vai buscar, em muitos casos, sua força

⁶ Apesar da importância das novas tecnologias na arte contemporânea não abordaremos estes aspectos por se distanciarem de nosso objeto.



na matéria viva que se torna mais “viva” do que a sua representação, (Pianowski,2007).

Nota-se que esta franqueou o olhar sobre o corpo a partir de sua substancialidade utilizando o repertório de sensações por ele evocado criando um território artístico ao reivindicar a expressão e materialidade do corpo. Neste, ele vem a buscar sua matéria, sua carne, seus fluidos, chamando, assim, atenção sobre sua constituição animal.

Sempre toda forma artística está integrada por signos e estes tem uma presença, porém em alguns casos essa presença quer passar despercebida como no Renascimento (ilusória), ou seja, como se não houvesse alguém por trás da produção das obras e em outros, ao contrário, a presença é a própria justificativa da obra como no acionismo vienense ou na body-art, nos quais a matéria se faz presente, mas do que isso, o próprio corpo do artista e suas secreções (sangue, suor, lágrima, urina, sémen, fezes, etc.) é uma obra de arte (Pianowski,2007, s/p).

Neste sentido buscava-se afirmar um corpo verdadeiro, sem idealizações, que havia sido abandonado pela arte. Matesco nos remete ao fato do debate do corpo como objeto a ser centrado na impossibilidade da representação. Ao se retirar o “re”, ficamos, diz a autora, com a apresentação. Para a autora “a confusão entre apresentação e representação da performance se deve ao fato de ela existir não porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna signo durante seu desenvolvimento” (Matesco, 2009, p.47). Matesco afirma ainda que o signo da performance se dá na relação entre o emissor e o receptor, uma vez que é um ato de comunicação. A autora afirma que “dessa maneira a performance tenta resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo a descoberto a distância real entre as convenções sociais e os programas instituídos; o corpo é tomado aí como elemento do processo artístico” (Matesco, 2009, p.47).

Em meu texto (Jacob, 2019) chamo atenção para o fato que a arte contemporânea alterou o modo de se perceber o corpo, atentando para a sua natureza viva e não o idealizando. Deste modo, ela vem a trazer o corpo em sua substancialidade, aportando para o campo das artes a sua condição de matéria viva. Para este fim, compreendo que a arte contemporânea resgata e estabelece contato por meio das sensações e criando um território artístico no qual a



materialidade do corpo, sua carne, fluidos, fragilidades são centros nevrálgicos do fazer artístico.

Ao desafiar a própria noção de representação e abandonar o espaço do quadro e da galeria de arte, o corpo do artista vem a se tornar um novo cenário no qual se realiza o processo artístico, que leva em conta a relevância da filosofia e da sociologia para denunciar numerosas problemáticas que os humanos engendram na sociedade ocidental, e, para questionar o status que ocupava em conjunto com a tecnologia (Jacob, 2019).

Para a arte contemporânea não é questão apenas de transgredir as próprias formas, já que ela não se encontra restrita a uma estética, mas cabe-lhe profanar espaços, lugares e assuntos “sagrados”, ou seja, adquirir novos “usos” para coisas já existentes (Agamben, 2009). Deste modo ela vem a problematizar os espaços, as relações com os museus e a especificidade de sua relação com o visitante.

O corpo na rua

Segundo Jacob (2018), a performance avançou sobre o espaço público se conectando com as leis daquele espaço aberto, social e político, inaugurando assim novas experiências a cada ato na medida que está exposto a um público variado e polimorfo. Um novo universo relacional se abre entre artistas e público ao qual o performer está exposto.

O ato “Carne humana” se insere neste território levando para fora das paredes do museu corpos seminus.

Concretamente, o espaço é considerado como “bodied” (corporal) ou “embodied” (encarnado), isto é, constituído de corpos atravessados pelas contradições sociais (realçadas no *gestus*), assim diferentes densidades (os corpos são mais ou menos densos, ou seja apresentados conforme sua utilização em tal ou qual momento). O corpo é ressentido pelo ator e pelo espectador nas suas qualidades de totalidade ou de fragmentação: é um corpo inteiro ou desmembrado, um corpo em peças (Pavis, 2013, p.59).

Tais contradições sociais e a luta destes ativistas traz o corpo como objeto de observação em praça pública. É um corpo dado a contemplação fora dos



espaços do museu, seminu, polissêmico. O público é variado e provém de diferentes meios o que leva a abordagens diferenciadas e novas construções da obra. Segundo Bourdieu (2009. p.286):

Destarte, a história dos instrumentos de percepção da obra constitui o complemento indispensável da história dos instrumentos de produção da obra, na medida em que toda obra é de algum modo feita duas vezes, primeiro pelo produtor e depois pelo consumidor, ou melhor, pelo grupo a que pertence o consumidor.

O espectador pode ser um passante eventual que esbarra neste objeto artístico sem o ter desejado, sem ter sido por ele convocado. Neste caso o público não foi necessariamente buscar a obra, ela não está inserida no seio do museu, ela vem até ele e o enfrenta com seu hibridismo constitutivo (Jacob, 2018).

A observação estabelece que os produtos da atividade humana socialmente designados como obras de arte (por sua exposição em museus, além de outros signos de consagração) podem tornar-se objeto de percepções consideradas muito diferentes, desde uma percepção propriamente estética considerada socialmente adequada à sua significação específica, até uma percepção que não difere tanto por sua lógica como por suas modalidades daquela aplicada na vida cotidiana aos objetos sociais (Bourdieu, 2009, p.269).

Esta performance desestabiliza a noção de manifestação política, posto que artística, e deste lugar aponta para não lugares e deslocamentos.

E diante da imagem – se chamarmos de *imagem* o objeto, aqui, do ver e do olhar- todos estão como *diant*e de uma porta aberta *dentro* da qual não se pode passar, não se pode entrar: o homem da crença quer ver nisso algo além [...]; o homem da tautologia se volta no outro sentido, de costas para a porta, e pretende não haver nada a buscar ali pois crê representa-la e conhece-la pela simples razão de ter-se instalado ao lado dela [...] (Didi-Huberman, 2010, p.243).

Nesta performance a imagem é ao mesmo tempo substância, é carne, é sangue, é matéria orgânica entre o vivo e o não vivo, entre o ser humano e a comida, entre o estranho e o familiar (Jacob, 2018). Partindo de Freud, “consideramos que o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1972, p.138). As bandejas de



carne, velhas conhecidas, se tornam diante de nossos olhos algo muito assustador na medida que passam a apontar para a nossa finitude (Jacob, 2018). Este posicionamento particular nos leva ainda ao cerne desta performance. As bandejas de carne, fora dos refrigeradores dos supermercados, da pia da cozinha ou das prateleiras da geladeira, são agora objetos ampliados, simulacro agigantado do consumo diário e constitui-se em imagem que clama trazendo ao mesmo tempo proximidades e distâncias. Didi-Huberman afirma que “olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante-dentro: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne” (Didi-Huberman, 2010, p.243).

Diferentemente dos corpos estampados nos *outdoors* que recobrem a cidade, os destes performers não estão limpos, não são sensualizados, não estão à serviço de uma empresa e não vendem produtos. Eles são o próprio produto. O corpo se transforma em carne humana, objeto de consumo, inerte, envolto em seu fluido que por sua presença, vermelha, viva, remete à morte (Jacob, 2018).

Neste ato, os corpos dos jovens performers estão presos, embalados, circunscritos no espaço de uma bandeja. Tem sua integridade humana transgredida na medida que são “coisificados”. O sangue provoca alerta, tensão, medo, nojo. Cria reação ao mesmo tempo de identificação e alteridade. São corpos, como os daqueles que os olham, que transitam agora, porém fraturados em sua identidade, rotulados, cadastrados por seu peso, forma de criação, recobertos de sangue e embalados. São corpos “numa performance, submetida à improvisação dos atores ou ao azar dos reencontros” (Pavis, 2013, p.60).

Figura 2- Performance *Anima Naturalis*, 2012⁷



Se distanciar destes corpos embalados, aparentemente inertes, é difícil pois a imagem construída é pregnante. São corpos presentes e “uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas — o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (Gumbrecht, 2010, p.12). E este impacto é próprio da imagem criada, imagem insistente, que persiste na memória.

A persistência desta imagem, nos reportando a nosso artigo de 2018, se dá porque coloca em cena aquilo que queremos negar: a morte. Quando olhamos as bandejas de carne separamos esta imagem da de um ser vivo, sublimamos, ignoramos a origem animal. Sem seu couro, pele, chifres a carne fica desanimalizada e negamos a sua categoria de cadáver.

Geralmente, temos a atitude de desviar o olhar de um cadáver ou cobri-lo com um lençol, pois a morte é algo difícil de visualizar diretamente. A impossibilidade de um acesso direto à morte é o desenvolvimento de um desvio. [...] A atenção dada aos cadáveres mostra que as condutas humanas em relação à morte são primitivas e implicam o sentimento de

⁷ Fonte: https://verne.elpais.com/verne/2017/11/29/mexico/1511912529_340134.html

medo ou respeito que torna os restos humanos objetos diferentes de todos os outros: a interdição de sua aproximação os diferencia dos objetos comuns (Matesco, 2009, p.51).

Mas o que esta performance faz é, justamente, o caminho inverso: ela nos aproxima destes corpos humanos, nos revela nossa fragilidade e finitude. Nos aponta que somos feitos da mesma carne que outros animais e nos coloca diante de uma transgressão maior a antropofagia. De repente estes corpos mortos-vivos abrem a barreira do plástico, insistem em respirar. Saem, golfam o ar para depois retornar à sua condição de carne, embalada, morta, ensanguentada.

Figura 3- Performance Anima Naturallis, 2012⁸



Eles nos remetem a matéria, mesmo básica, que é humana e que ao mesmo

⁸ Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3747503961940661&set=pcb.3747508005273590>



tempo poderia estar na mesa servindo aos requintes da degustação. O gosto da morte se apresenta e é isso que, em última análise, esta performance vem nos mostrar.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Humberto (org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras Completas*. Versão Standarte Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Volume XVII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1972.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Editora 34: Rio de Janeiro, 2010.

JACOB, Elizabeth Motta. Esse espaço me pertence - reflexões sobre a apropriação do espaço público por manifestações político-artísticas. In Luiza Leite e Carmem Gadelha (Org.). *Arte: Cena crítica*. Rio de Janeiro: Circuito, 2018. E-book: 180p.

JACOB, Elizabeth Motta. No arquipélago das sensações: A visualidade háptica nas fotografias da performance “A voz do rolo é voz de Deus”(p.110-121). In Evelyn Furquim Werneck Lima (Coord.). *Anais de resumos expandidos/ IV Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura*. Rio de Janeiro: UNIRIO/CNPq, 2019.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MENDES, André Melo. *A Transgressão do corpo nu na fotografia. O retorno dos corpos decadentes*, Revista_19_web_58-75.pdf.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea. Origens, tendências e perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PIANOWSKI, Fabiane. *Corpo como arte: Gunter Brus e o acionismo vienense* <http://www.observacionesfilosoficas.net/n5rof2007.html>.

STORI, Norberto (et al). *O Sangue na obra de arte e suas implicações no fazer*



A carne fria: performance, espaços públicos e ativismo político na cena contemporânea
Elizabeth Motta Jacob

artístico. The blood in the artwork and its implications in the artistic making
[.e_revista.unieste.br/index.php/travessias/downloads/3338/12270-1-PB%20\(1\)](https://www.revista.unieste.br/index.php/travessias/downloads/3338/12270-1-PB%20(1)).

Recebido em: 29/08/2022

Aprovado em: 16/10/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br