

PEREIRA, Daniela Alves. **Qualidades de ação na cena expandida**. Campinas: Unicamp. Instituto de Artes; Mestrado; FAPESP. Centro de Artes/ Universidade Regional do Cariri; Professora Assistente.

## RESUMO

Esse texto apresenta reflexões desenvolvidas na dissertação de mestrado “Joseph Beuys: o pensamento em ação”. A discussão propõe a aproximação da noção de escultura, apresentada pelo artista, e a construção de uma possível noção de ação do ator/performer. O artista propõe e desenvolve, ao longo de sua vida, o que ele chamará de *conceito ampliado de arte* que opera na abertura da experiência estética, legitimando as capacidades de cada ser humano como um artista. A investigação se debruça, principalmente, sobre a busca de uma qualidade sutil do agir no artista que opera dentro da chamada cena expandida.

**Palavras-chave:** Joseph Beuys. Ação. Ator/performer. Cena expandida.

## ABSTRACT

This article presents thoughts developed in the master degree “Joseph Beuys: the thought on action”. The discussion proposes the approximation between Beuys’ notion of sculpture, and the making of a possible notion of action related to the actor/performer. Throughout his life, the artist proposes and develops what he will call *expanded concept of art*, which operates in the opening of the aesthetic experience, legitimizing the abilities of everyone as an artist. The research focuses mainly on the quest for a subtle quality in the artist action that operates within the so-called expanded theatricality.

**Keywords:** Joseph Beuys. Action. Actor/performer. Expanded the atricality.

A ação é, inicialmente, para Joseph Beuys, a expressão capaz de concretizar uma ideia, um pensamento. A ação é escultura. “Pensar é esculpir”. Esculpir, para o artista, tem como fundamento a ideia de calor, ebulição, transformação. Com isso, ela vai além do processo de dar forma a um material sólido e inclui também o disforme e o indeterminado. De forma semelhante, a ação, também invade, penetra e rompe nossas estruturas petrificadas e, como uma teia, alcança nossas sensações, memórias e, principalmente, nossa visão de mundo. A ação pode ser exercida em um lugar de constante renovação que altera nossa forma de vida. Redefinir a ação é tarefa árdua. Para Beuys, suas

Aktionen<sup>1</sup> são algo inacabado, que se articulam a um fluxo de pensamento e outras atividades (desenhos, esculturas, etc). Agir, sobretudo, carrega uma forma de atuação, uma atitude, um posicionamento acerca das questões do mundo.

Para compreendermos melhor esta questão podemos retomar uma discussão sobre escultura na pós-modernidade. Para Rosalind Krauss,

“Nos últimos 10 anos, coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que quase nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável”. (KRAUSS,1979 p.129).

Em seu texto: “A escultura como campo ampliado”, a crítica de arte, discorre sobre como um conceito pode ser ampliado “a ponto de incluir quase tudo”. Segundo a autora, o conceito de escultura começou a tornar-se “obscuro” quando a característica de “monumento” passou a se distanciar desse tipo de criação. Um monumento “se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local” e, para Krauss, essa lógica interna dada ao monumento asseguraria, até um certo momento, a lógica interna da escultura.

Porém, enquanto uma convenção, a categoria escultura não é cristalizada e sua lógica começa a esgarçar com a chegada do modernismo. O monumento perde essa relação com o local e passa a ser produzido também a partir da abstração. Às vezes, ela é compreendida negativamente: não é paisagem e nem arquitetura. Num período posterior, ocorre a problematização desse conjunto de oposições (não- paisagem/ não-arquitetura), abrindo-se a possibilidade de combinações e justaposições de matérias e meios de expressão: quando isso acontece um campo ampliado é gerado. A escultura,

---

<sup>1</sup>“Aktionen”, no original em alemão “ações”. Beuys referia-se a sua obra como “ação” (Aktion) e não como “performance”.

dentro desse processo de expansão, ganha “permissão” para repensar-se e incluir outras formas de arte nos seus processos.

A partir dos anos de 1970, essa ampliação alcança territórios que incluem a prática específica de cada artista e o meio de expressão escolhido. Um artista cria regras específicas para sua prática movendo-se desordenadamente por várias linguagens, não obedecendo mais a um certo “purismo” dos meios de expressão modernistas.

“Isso porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão - escultura - mas sim a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios - fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita - possam ser usados”. (KRAUSS, 1979, p.136)

Esse campo ampliado de atuação permite que a criação do artista obedeça mais a uma regra pessoal de percepção do mundo do que a estrutura pertencente à determinada linguagem artística. Para a autora, tais transformações são resultado de um processo histórico. As condições e possibilidades que os movimentos históricos proporcionam são determinantes para que as características de um domínio sejam estruturadas. Sabemos que é, justamente, o conceito ampliado de arte que tem sentido determinante para a vida, a criatividade e todas as experiências de Beuys. O que alguns chegaram a chamar de charlatanismo ou, até mesmo de oportunismo, pode ser visto como tentativa de se estabelecer intensas relações entre vida e arte. Sem dúvida, esta é uma das razões pelas quais seu trabalho ainda desperta interesse. Será que o artista que nomeia “cada homem como um artista” não ultrapassa e transborda a própria ideia restrita do que venha a ser uma considerado uma linguagem artística?

Mesmo correndo o risco de cometer o erro que alguns estudiosos alemães alertam sobre os escritos feitos em língua inglesa relacionados à vida e obra de Joseph Beuys, o de classificar sua obra ora como desenhos, ora como escultura, ora como happening ou performance, ora como política e ora como ativista ambiental, serão destacados aqui os pensamentos desenvolvidos por ele sobre escultura. O motivo que leva a esse recorte é que tais

considerações podem ajudar, também, a compreender, com maior precisão, as relações que serão feitas entre a *Aktion* de Beuys e a ação dentro desse campo expandido da arte. Talvez seja possível dizer que é a partir do entendimento dado por Beuys, ao conceito de escultura, que toda sua obra se constrói.

“Meus objetos devem ser vistos como estimulantes para a transformação da ideia de escultura, ou da arte em geral. Eles devem provocar pensamentos sobre o que pode ser escultura e como o conceito de escultura pode ser estendido para os materiais invisíveis usados por cada um. Formas Pensadas: em como nós moldamos nossos pensamentos ou Formas faladas: como podemos moldar nossos pensamentos em palavras ou Escultura Social: como podemos nos moldar e dar forma à ao mundo em que vivemos. Escultura como um processo evolutivo, cada um é um artista.“  
(BEUYS apud HARLAN, 2012, p.50)

Segundo nota no livro de Alain Borer, Joseph Beuys retoma plenamente o termo escultura no sentido alemão de *Bildhauerkunst*, no qual o ato de bater (*hauen*) é associado à *Bild*, a “imagem” (associada por sua vez, à “ideia”, como na palavra grega *eidein*) (BORER). Se a ideia de objeto é comumente associada ao processo de esculpir, para Beuys, a própria fala é escultura, a voz, os pensamentos, as relações humanas e, por que não, nossas ações. A escultura também possui caráter efêmero, flutuante e inacabado e pode se manifestar também no caos e desordem. As ações são concebidas em seu limite como uma forma de resistência e vigilância contra as normas estéticas que ignoram o espírito e os materiais “invisíveis” enquanto constituintes do homem.

Para Volker Harlen (2004), as ações, diálogos, conferências e ideias de democracia são, acima de tudo, uma metodologia que permite ao artista criar suas ideias de “teoria da escultura” e “escultura social” para poder alcançar seu conceito ampliado de arte: um processo de transformação do homem e da sociedade. Em seus textos e falas, o conceito de escultura está sempre presente, embora Beuys não o acentue, explicitamente, como um conceito fechado, fixado. A escultura é a parte material do pensamento concebido como uma potência que existe no limiar entre o corpóreo e o incorpóreo. A arte é colocada em risco para que a vida possa fugir de seu status de objeto paralisado.

A escultura se estrutura sobre três palavras e, ao mesmo tempo, sobre a articulação entre elas. Calor (Wärme)/ Movimento (Bewegung)/ Forma (Form). O que importa, nessa teoria da escultura, são quais as transformações tais palavras podem gerar na forma como construímos nossas atitudes. E interessa ainda outra coisa. Essa outra coisa parece ser o como moldar seu olho, braço, perna e criar uma escultura que projete seus pensamentos e atitudes. Como esculpir uma ação? Ao traçar a linha que vai do calor ao movimento e do movimento à forma, ele nos fornece elementos para pensar a dimensão propriamente performática da arte. O calor seria capaz de promover outro estado físico e mental no homem. A partir do movimento próprio e interno desse acontecimento uma nova forma concretiza-se de maneira distinta da mera construção de objetos. A forma surge assim de um processo sutil que começa numa dimensão invisível.

Outro aspecto importante que passa a fazer parte de sua construção escultórica é a intuição e também a espiritualidade. “A humanidade perdeu esses instintos” e é preciso reencontrar os fluxos, os ruídos, as lacunas, as dobras visíveis e invisíveis capazes de reinventar outro modo de troca e circulação com o mundo. Para Vincini (2011), existem algumas fontes principais que influenciaram a construção do conceito de escultura apresentado por Beuys. Há uma dimensão que carrega as influências trazidas de Rudolf Steiner que fala do entrecruzamento entre universo e natureza, incluindo o homem, constituído como ser anímico e espiritual, assim como as interações entre universo, homem e natureza.

“Se para Adriani, Konnertz e Thomas (1979), a teoria da Escultura Social estaria ligada à conferência sobre as abelhas, Harlan (Catálogo, 2010, p.28) acredita que a teoria estaria ligada à leitura de Beuys, aos 26 anos (1947), do livro de G. Grohmann: *Botanische Beiträge und Erläuterungen zum Verständnis der Vorträge Dr. Rudolf Steiners “Geisteswissenschaft und Medizin”, ein Versuch* (Contribuições botânicas e comentários para compreensão das palestras sobre “Ciências do espírito e Medicina” do Dr. Rudolf Steiner: uma abordagem). Harlan chegou a essa proposição, ao manusear o exemplar que Joseph Beuys leu, e em cujas margens das páginas aparecem desenhos a lápis traduzindo compreensão do leitor Beuys. A visão de Harlan, como estudioso da biologia, vai construindo as referências dos desenhos realizados por Joseph Beuys no período em que ele estudou os livros de Steiner (séc.XX).” (VICINI 2011, p.22)

O processo de escultura ideal para Beuys é aquele que nasce do disforme, configurando potências capazes de se manifestarem, ao mesmo tempo, como ação material capaz de modificar a realidade, e num plano mais sensível, como um estímulo à criatividade humana. A formação desse pensamento encontra também princípios na alquimia de Paracelso:

“Para ele [Beuys], a forma de um todo escultural é constituída por três princípios derivados da alquimia: enxofre, mercúrio e sal. Resumidamente, enxofre é o indeterminado, o caos, a energia pura; mercúrio: o movimento mediador, o processo de formação; sal, a rigidez e a forma. Isto vale, da mesma maneira, para os processos naturais, anímicos e sociais.” (HARLAN, Catálogo, 2010, p.27)

Parece haver, na ideia do artista alemão, sobre escultura, aspectos que se aproximam das ações propostas no campo expandido da cena contemporânea. Em ambas, não se trata apenas da execução de uma ação que se esgota numa finalidade estética, mas de estabelecer trânsitos entre o indeterminado e o determinado, mantendo as ideias e forças em circulação.

Outras três forças fundamentais vêm se juntar ao pensamento escultórico de Beuys, uma vez que, como dito antes, o conceito está em eterno processo, são elas: Pensamento / Sentimento / Vontade. Essa articulação é fundamental para devolver ao homem, cada homem, sua criatividade e conseqüentemente sua liberdade. Nesse sentido, a tentativa de encontrar na ação um lugar de experiência singular, um modo de sobreviver ou até mesmo uma saída da automatização, requer uma experimentação do corpo e de formas sutis de percepção, pensamento e linguagem, sem um lugar seguro de ancoragem.

A ideia de escultura e até a palavra escultura deveria ser observadas em seu íntimo. A escultura beuysiana nos fornece uma série de imagens que insinuam os modos de articulação e composição de um processo que se preocupa em esclarecer a tentativa de uma *arte vital*. Os materiais utilizados compartilham características que vão além de sua composição física ou química. Eles seriam estados da matéria que corporificam potências capazes de afetar simultaneamente o homem e a natureza, guardando ainda

implicações metafísicas e espirituais. O trânsito entre tais estados pode ser representado através do movimento de forças opostas, da seguinte maneira:

Calor - Frio

Vida - Morte

Caos - Ordem

Energia - Força – Forma

Vontade – Pensamento

Harmonia

O empenho de Beuys em difundir sua ideia ampliada de escultura (uma ideia ampliada de arte) se expressa através de muitos diagramas, gráficos e desenhos. Tal característica acentua o aspecto pedagógico de sua obra e a força que ele dizia conter um quadro negro e um giz. Cada forma abstrata de pensamento é revertida em desenhos e estruturas que tentam desvendar cada etapa do processo de criação. Esse modo de organizar o pensamento fez com que Beuys criasse uma infinidade de *partituras* que serviam de base para realização de suas ações.

As partituras não eram feitas para serem seguidas como regras. Tinham como característica principal a de apreender os movimentos internos presentes nos elementos escolhidos para a ação, assim como seus diagramas sobre escultura. Entretanto Beuys salienta que, mesmo após a partitura pronta, ele desconhece o que acontecerá durante a ação ““Eu sei como começar uma ação. Eu sei sobre a necessidade de uma ideia geral de escultura, mas eu não sei nada sobre o processo em que a ação se dará. “

A perspectiva do artista alemão é que suas partituras se assemelhavam à tentativa de uma estruturação interna de um processo. Não se trata de descrever a ação exatamente como ela vai acontecer, mas de trazer à tona uma realidade latente através da materialização em desenhos, tentando assim acessar uma realidade na sombra do pensamento para transforma-la em ação. Deste modo, tenta se permanecer próximo da ideia de que uma ação não acontece a partir de uma base estruturada, nem em reproduções

miméticas do cotidiano, mas através do rigor do pensamento sobre o que se quer desenvolver.

Essa concepção pode nos auxiliar a repensar a questão da ação na cena contemporânea. Outra compreensão do processo criativo torna-se possível quando deixamos de isolar conhecimentos e perceber que as linguagens artísticas podem estar a serviço de uma atuação que transborda o campo do espetáculo. Neste sentido, a pesquisadora Ileana Diegues, por exemplo, recorre à escultura para apresentar suas ideias sobre *teatralidade expandida*, buscando refletir sobre a teatralidade para além do campo do teatro.

A autora recorre às mudanças radicais que vinham se operando na escultura, a partir dos anos de 1960 para tratar de transformações semelhantes que se dariam em outras artes. Essa “outra cena” que nascia dentro das artes visuais (performance, happening, environments, landart, entre outros) poderia ser denominada, para Ileana, como teatralidade da plástica. Tal fenômeno acontece paralelamente a um “outro teatro” que não se fundamenta nos textos dramáticos, dialogando intensamente com áreas artísticas e com expressões culturais e políticas que extrapolam o campo da estética stricto sensu.

“A prática da ação in situ (site específico) implicou o desenvolvimento cênico de uma arte que já não queria ser vista na caixa branca das galerias e museus, nem em seu contrário, nas caixas pretas do teatro. As transformações e expansões do performativo, do teatral e do cênico não têm ocorrido somente por conta das contaminações e disseminações indisciplinadas das artes, senão insistentemente pelas demandas e contaminações que os acontecimentos da vida propõem à arte, pela urgência com que nos interpelam as cenas e teatralidades das polis. Dessa forma, a teatralidade, como campo expandido, não só nos exige reconhecer as outras cenas e o outro teatro que emerge nos interstícios artísticos, mas também nos intima a reconhecer a teatralidade que habita na vida e nas representações sociais, tal como o fizeram Artaud e Evreinov. A teatralidade como campo expandido para além das artes.” (DIEGUES, 2014, p129)

Encontramo-nos assim numa situação em que a ressignificação da ação artística exigiria uma visão ampliada que nos ajude a repensar os processos de criação e o próprio lugar da arte na sociedade. Tal tarefa não pode ser desempenhada apenas no âmbito do pensamento acadêmico, mas exige, como vimos em Beuys, a articulação de uma série de ações,

procedimentos e a construção de outros saberes, além da “escultura” de novas formas de vida. Só assim seria possível tornar a ação artística parte integrante de processos urgentes de transformação das relações humanas e da sociedade.

Como um caminho, a ação é um itinerário de pesquisa e experiência. Esse lugar aberto ao vento, à transparência, ao barro, ao feltro, à gordura, à vida e morte dos animais, à respiração, olhares, à cera e ao calor existe para que as experiências não se engessem, mantendo-nos mais conectados com as potências de renovação. São eventos e acontecimentos que implicam em posicionamentos, atitudes, pontos de vista, cuidadosamente esculpidos, para que possamos ultrapassar as fronteiras que têm separado a arte da vida.

A constante inquietude de Beuys com a ampliação do conceito de arte se traduz na elaboração de um discurso que ganha múltiplas formas, culminando na elaboração das ações. Para o artista, a ação será revelada após percorrer-se um caminho de transformação das energias, similar às relações que articulam materiais como o cobre, o feltro ou a gordura. Existe um movimento, um processo, que faz com que algo indeterminado assumira uma forma determinada. A capacidade térmica, plástica e de metamorfose presente na gordura representam esse imaginário de movimento que conduziria à ação.

Como nos lembra Torres (2006), o entendimento do conceito de escultura de Beuys fundamenta-se na ideia de escultura como linguagem. Para os gregos, o esculpir liga-se a capacidade de formar o homem e sua consciência. O ideal plástico mistura-se à ideia de construção de linguagem. Beuys pretendia penetrar, por meio da escultura, a dimensão do pensamento, o movimento do homem que produz o pensamento e, conseqüentemente, sua atitude política.

A ação beuysiana, além de apresentar os diversos aspectos singulares descritos até aqui, identifica-se também como um movimento revolucionário. Uma revolução? Um simulador revolucionário? A tentativa de encontrar fissuras ou desvios nas instituições cristalizadas (artísticas, acadêmicas, políticas) responde a uma necessidade de problematizar as normatizações e atuar sobre

a sensibilidade anestesiada do corpo social. No entanto, sua compreensão da crise da sociedade atual inclui a crítica de uma perspectiva exclusivamente materialista, presentes, por exemplo, na abordagem marxista.

Neste sentido, os recursos que ele mobiliza para a sua ação político-artística são heterodoxos, abrindo espaço para novas formas de ativismo. Beuys procura a equivalência entre ética e estética, recuperando a arte como um campo de exercício transformador do homem. Conectando a ideia do escultor/pintor, dotado da técnica do saber fazer, e do ser humano de ação que busca novas maneiras de se relacionar com o mundo, propõe outras formas de reencontro com uma criatividade humana amortecida pelos processos sociais. Tal busca tenta resgatar o que ele nomeia de “sentido antropológico da arte”, ou seja, uma certa qualidade de agir própria do homem, que pode se atualizar nas mais diferentes atividades.

A ação artística parece realizar sua plena potencialidade quando se articula com um pensamento mais amplo e cria estratégias de intervenção que não se enquadram necessariamente na formatação espetacular. O impulso da cena contemporânea em direção a novas formas de intervenção na realidade e a intensa discussão dos seus pressupostos filosóficos, éticos e políticos parecem ressoar com as proposições beuysianas.

### **Esculpir a Ação**

A ação, no teatro, é um assunto sempre lembrado e, ao pesquisar fontes importantes sobre o tema, não é raro encontrarmos referências que se preocupam em repensá-la, não só como um elemento estruturante da cena, mas também como uma operação de transgressão que altera o artista e o público. Os entendimentos e pesquisas sobre o termo são muitos e possibilitam variadas interpretações e desdobramentos.

A performance e o teatro contemporâneo questionam uma definição mais tradicional do conceito, que se baseia num tipo de representação<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>A noção de representação tratada aqui refere-se a um certo tipo de representação que não se reduz ao estilo naturalista ou realista, mas inclui outras estéticas que procuram criar suas ações a partir de um referente do real.

mimética da realidade, geralmente associada ao teatro dramático. O debate sobre as ações é assunto central para o entendimento e a formação do ator/performer e pode ser encarado como motor de um processo criativo. Por isso, é preciso entender as diferentes noções e perspectivas envolvidas em tal conceito.

A ação presente no teatro chamado dramático está intimamente ligada à *mimese*. Para Aristóteles, tal conceito é intrínseco ao homem. Animal mimético, o ser humano imita e aprende com a imitação desde criança. Caberia aos “atores”, então, a imitação das ações humanas, fossem elas de baixa índole (comédia) ou de caráter elevado (tragédia). Imitam-se caracteres, emoções, ações e pensamentos. De fato, o verbo grego *mimeisthai* significa “imitar”. A relação entre arte e *mímesis*, presente no teatro, cria, através de um mecanismo de imitação da realidade, uma estrutura ficcional que passa a ser altamente criticada a partir do período moderno.

O auge desse ilusionismo e da imitação da realidade, para Sarrazac, deu-se através das linguagens realistas e das dramaturgias naturalistas. Em contrapartida, a rejeição de uma relação mimética com o mundo se estabelece a partir das estéticas do século XX. A ideia de consolidar uma relação diferente com a mimese<sup>3</sup> deve ser entendida, segundo o autor, como um pano de fundo ideológico, no qual o próprio homem estava inserido, um “desmoronamento do real” que acabava por confundir os limites entre o “eu e o mundo”.

Evidentemente, essa “crise da mimese”, que entende o processo de atuação como representação, não se reduz ao estilo naturalista ou realista, mas inclui outras estéticas que procuram criar suas ações, a partir de um referente do real. Tal momento de questionamento da representação

---

<sup>3</sup>Sarrazac apresenta, em seu *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, uma questão interessante relacionada à tradução do termo mimese usado por Aristóteles. Segundo ele, os autores Jean Lallot e Roseline Dupont-Roc optaram por traduzir o termo em questão por *representação* e não por *imitação*. Isso para mostrar que Aristóteles pretendia ampliar o termo. Ou ainda, conforme Philippe Lacoue-Labarthe, a palavra mimese designaria, para os gregos, ainda que de maneira obscura, a essência de uma relação que liga a *physis* à *techné*, como um conceito ontológico que referir-se-ia a representação não no sentido de reprodução, mas como “tornar presente”. (SARRAZAC, 2012, p. 112).

apresenta-se como uma tentativa de investigar o teatro para além de uma produção ficcional.

Entretanto, como nos alerta Quilici (2013), é preciso ater-se ao termo “representação” com mais cuidado. Devido à sua complexidade semântica, deve-se entendê-lo como um conceito que extrapola o campo da arte teatral, propriamente dita, e encontra reverberação em várias áreas do conhecimento, como ciências sociais, psicologia, psicanálise, semiótica, filosofia.

Por exemplo, a vida coletiva, em geral, pode ser descrita em termos de “papéis”, “cenários”, “atores” que o ser humano “representa” segundo certas convenções e acordos tácitos, para que o “jogo social” se dê de determinadas formas. Vários estudos sociológicos e antropológicos se utilizam da metáfora da ação teatral para descrever e analisar a multiplicidade de estratégias utilizadas, mais ou menos conscientemente, nas interações cotidianas. Tais correntes teóricas retomam a antiga metáfora do *theatrum mundi*, originária da Antiguidade e com forte presença no período barroco e mesmo no teatro de William Shakespeare, que sugere que entendamos o mundo como um grande palco no qual os homens representam seus papéis sem terem, necessariamente, escolhido-os. A sociologia moderna trabalha com uma versão secularizada dessa ideia, eliminando o criador divino que estaria por trás do grande espetáculo do mundo, para tentar desvendar a dinâmica das forças sociais que produzem os “cenários” em que vivemos. (QUILICI, 2013, p. 35).

No processo de reformulação dos conceitos, algumas correntes (teatro performativo, pós-dramático) serão responsáveis por colocar o teatro como um método de experiência dissociado da representação ou de um sentido ficcional. Essa situação de mudança está relacionada à condição de cena expandida que o teatro passou a experimentar. Faz parte da compreensão das novas nomenclaturas empregadas para cena contemporânea, o fato de que o teatro deixou de ser visto apenas como obra acabada. A peça deu lugar a um *evento ou acontecimento* (LICHTÉ, 2008), compartilhado entre artistas e espectadores, gerando uma experiência que pretende ultrapassar a ficção. Ao ator, não é mais necessário basear seu jogo em um “fingimento”, uma representação mimética de “ações reais” diante do público. Tudo isso é resultado direto do modo como o sujeito passou a vivenciar e construir sua experiência com o mundo.

Podemos dizer que as características apresentadas pelo teatro das últimas décadas surgem da aquisição de elementos constituintes da

*performance* e com isso o ator é chamado a estar presente e, conseqüentemente, suas ações passam a seguir uma “lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma *mimese* precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear” (FERAL, 2009).

Nesse contexto, a ação ganha um *status* singular. O que emerge dos questionamentos e rupturas acerca do conceito coloca alguma luz sobre possibilidades de reverberação social, política e filosófica, que incluem na ação a relação caleidoscópica do sujeito com o mundo. A discussão desloca a perspectiva puramente artística da ação, que lida com uma realidade ficcional, para a construção de uma ação que afeta e transforma o sujeito que a realiza e o público. As questões trazidas pela *performance* parecem acentuar o processo de transformação do sujeito provocada pela arte.

Por meio das ações, Beuys procurava concretizar a possibilidade de transformar o processo criativo do pensamento em uma ferramenta de diálogo com o outro. Através de sua concepção ampliada de arte, o artista empreende suas ações poéticas como um fenômeno, em fluxo constante, que atinge e aciona uma dimensão pública da arte. Assim, seu fazer artístico parece estar sempre para acontecer e cabe a cada ser humano, com seu potencial criativo, reconhecer a substância poética que lhe é própria, segundo ele, “como uma parte de um dever artístico a executar”.

Ao adentrar o universo “beuysiano” e encontrar em suas ações uma tentativa social e política sobre a força do pensamento criativo, em que toda forma de expressão agiria como uma possibilidade de organização das experiências humanas, afastamo-nos, cada vez, mais do campo chamado artístico. Beuys enfatizava o processo de construção de suas obras e isso já se constitui como uma ação em si. O caminho proposto para a realização de suas ações exigia um envolvimento profundo com os temas escolhidos e um sério interesse em encontrar soluções também para si.

A proposta de aproximação entre escultura e a ação do performer/ator tem a intenção de fomentar a ideia da construção da ação como um processo

de escavação. Cada gesto, cada momento é uma exploração do artista e do mundo e ambos possuem memória que manejadas e remexidas criarão formas.

É esse trabalho de manipular e desenvolver esculturalmente as ações, tocar-nos como quem esculpe o tempo e o espaço que me interessa enquanto qualidade profunda e sutil do agir. O tempo do esculpir é necessário não só para dar forma a ação, mas também é responsável por sugerir os temas e a estrutura que irão compor a obra.

## Referências

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

DIEGUES, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. **Revista Sala Preta**, v.14, 2014. São Paulo: ECA-USP, 2014.

HARLAN, Volker. **What is art? Conversation with Joseph Beuys**. Clairview Books, 2004.

JOSEPH BEUYS: a revolução somos nós: 2010-2011 / direção e curadoria geral de Solange Oliveira Farkas; curador convidado Antonio d'Avossa; realização SESC. Administração Regional no Estado de São Paulo e Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

KRAUSS, Rosalind . Sculpture in the expanded field. October 8. New York: (spring) 1979

QUILICI, Cassiano Sydow. Ação e representação nas artes performativas. **Rebento Revista de Artes do Espetáculo**, n. 4, p. 34-41, maio 2013. São Paulo: Unesp, 2013.

TORRES, Fernanda Lopes. **Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: lugares de melancolia**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade do Rio, 2006.

VICINI, Magda Salete. **A arte de Joseph Beuys, pedagogia e hipermídia**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2006.